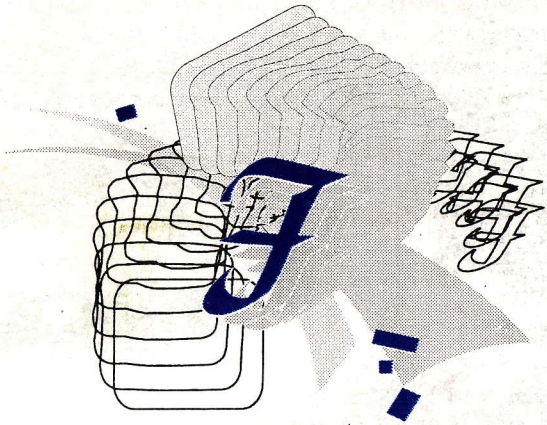
791.43
V25

ARTE VIZUALE CINEMA



francis vanoye anne goliot-lété

SCURT TRATAT DE ANALIZĂ FILMICĂ

ALL EDUCATIONAL

Colecția **Arte vizuale** a grupului editorial **ALL**:

au apărut:

1) Actualitatea şi filmul
Grid Modorcea - 1995
2) Cinematograful de-a lungul vremii: o istorie
Jean-Louis Leutrat - 1995

vor apărea:

1) Introducere în analiza imaginii
Martine Joly - 1995
2) O abordare a fotografiei
Gabriel Bauret - 1995
3) Brâncuşi în România
Barbu Brezianu - 1995

791.43
V25

FRANCIS VANOYE
Doctor în litere.
Conferențiar la Universitatea din Paris X - Nanterre

ANNE GOLIOT-LÉTÉ

SCURT TRATAT DE ANALIZĂ FILMICĂ

U.G.M.

Traducerea: Otilia-Maria Covaliu
Carmen Dumitriu

Biblioteca Municipală
«B. P. Hașdeu»
Nr. 23816

ALL EDUCATIONAL

791.43.01
791.43/.44(091)

Précis d'analyse filmique
Francis Vanoye, Anne Goliot-Lété

©1993 - Edition Nathan, Paris

Scurt tratat de analiză filmică
Francis Vanoye, Anne Goliot-Lété
Lucrare publicată cu sprijinul Ministerului Culturii din Franța.

ISBN 973-571-052-8

Toate drepturile rezervate Editurii **ALL** Educational.
Nici o parte din acest volum nu poate fi copiată
fără permisiunea scrisă a Editurii **ALL** Educational.

Drepturile de distribuție în străinătate
aparțin în exclusivitate editurii.

Copyright © 1995 by **ALL** Educational s.a.
All rights reserved.

ALL Educational

București
Carol Knappe 20
☎ 312 79 90, 223 43 35
Fax: 312 77 95

Departament Difuzare
☎ 665 98 58, 223 32 44

Redactor: Cornel Matei
Coperta: Stelian Stanciu
Tehnoredactare computerizată: Mantu Cătălin
ALL Educational s.a.

PRINTED IN ROMANIA

CUPRINS

Cuvânt înainte 1

Introducere 3

Obstacolele în calea analizei 4
Ce înseamnă să analizezi un film? 7
Prezentarea lucrării 12

1. REFLECȚII PRELIMINARE 13

1.Analize de filme şi istoria formelor cinematografice 13
1.1. Cinematograful începuturilor şi non-continuitatea 13
1.2. Organizarea continuității narative 14
1.3. Narațiunea filmică "clasică" 15
1.4. Despre câteva tendințe rebele în clasicism 17
1.5. Cinematograful modern 22

Cadrajul 1: Componentele planului 24
Cadrajul 2: Secvențe şi profiluri secvențiale 25

2. Câteva instrumente naratologice 26
2.1. Povestire, narațiune, diegeză 27
2.2. Enunțarea 28
2.3. Narator(i) şi instanță narativă 31

Cadrajul 3: Pentru descrierea şi analiza relațiilor
între sunete şi imagini 34
Cadrajul 4: Punct de vedere şi punct de ascultare 35

3. A analiza/ a interpreta 36
3.1. Limitele interpretării 36
3.2. Analiză şi interpretare socio-istorică 38
3.3. Analiză şi interpretare simbolică 42

2. ANALIZĂ PRACTICĂ 49

1. A descrie şi a analiza 49

Cuprins

1.1. Descriere şi analiză a unei secvenţe:
Rebecca (A. Hitchcock) 49
1.2. Începuturi şi sfârşituri de filme 64

Cadrajul 5: Pentru analiza unui generic de film 74

1.3. Studiul unui plan-secvenţă: *Peisaj în ceaţă* 76
1.4. Analiza unui plan: *Rebecca* 81

2. Forme scurte 84

2.1. Spoturi publicitare 85

Cadrajul 6: Pentru studiul unui spot 89

2.2. Scurt metraje de ficţiune 90

3. Elemente pentru analiza unui film întreg:
Rebecca de Alfred Hitchcock 99

3.1. Rezumatul filmului 99
3.2. Segmentarea filmului în acte mari 99
3.3. Dispozitivul narativ 102
3.4. Analiză narativă şi organizare spaţială 105
3.5. *Rebecca*: O poveste iniţiatică 109
3.6. *Rebecca*: Adaptarea unei opere literare 112

Cadrajul 7: Pentru analiza unei adaptări 112

Concluzie generală 118

Bibliografie 120

Cuvânt înainte

Această a doua carte cinematografică preluată de editura ALL de la editura parizianã "Nathan Université" face parte, ca şi precedenta - *Cinematograful de-a lungul vremii: o istorie* de Jean-Louis Leutrat - dintr-o colecţie adresată cu precădere elevilor şi studenţilor care au ca obiect de studiu arta a şaptea, dar şi cinefililor în ansamblu (deci unui public mult mai larg), fiind vorba de o lucrare de iniţiere menită a consolida informaţiile specifice, cultura cinematografică a spectatorilor. Volumul *Scurt tratat de analiză filmică* de Francis Vanoye şi Anne Goliot-Lété este - ca şi "capul de serie" - un manual de sinteză a cunoştinţelor, de metodă, de sistematizare a referinţelor şi de antrenament autocontrolat, care furnizează cinefililor gama unor "unelte" indispensabile pentru înţelegerea şi aprofundarea faptului cinematografic.

După cum autorii cărţii o spun răspicat, analiza filmică nu este un scop în sine. Dar ea se practică, astăzi, într-un context instituţional tot mai larg. Este nevoie de ea în instituţii şcolare şi universitare, la diferite examene, de admitere sau de absolvire. Devine "subiect" pentru felurite concursuri. Este utilizată în activitatea de cercetare. Spaţii ample sunt consacrate analizei filmice în presa scrisă sau audiovizuală - unde critica cinematografică, studiile privitoare la film şi la realizatori, cercetările monografice ocupă un loc important -, în activitatea editorială, în viaţa cinematografică propriu-zisă, a cinematografelor în speţă, a cinecluburilor de creaţie şi cultură cinematografică. Autorii oferă numeroase exemple de utilizare a analizei filmice, referindu-se cu precădere la cadrul instituţional. De câte ori, însă, n-am fost puşi în faţa unor mostre de analiză filmică (uneori între ghilimele) pe parcursul unor momente de viaţă extra-instituţionale, pe stradă, acasă, în mijloacele de transport în comun, la serviciu sau în stricta "viaţă familială"? "Bombardamentul" cinematografic actual (în universul micilor şi marilor ecrane, în imperiul video) prilejuieşte mereu "materie primă" analistului (de meserie sau de ocazie). Autorii cărţii stabilesc graniţe ferme între spectatorul "normal" şi "analist" (de unde nu trebuie, nicidecum, să se tragă concluzia că analistul ar fi un spectator anormal!). Există, efectiv, deosebiri clare între spectatorul normal şi analist. Dar spectatorul normal nu preia sau nu dobândeşte, tot mai des, rolul analistului? Tocmai de aceea, o

astfel de carte depăşeşte menirea, semnificaţiile şi funcţia unui "manual de specialitate". Adresantul real este cinefilul. Ba mai mult, spectatorul. Lectura acestui volum este încă un pas spre mai buna însuşire a "meseriei de spectator".

Se specifică adesea, pe parcursul acestei cărţi, că analiza filmică este practicată în contexte şi conform unor obiective foarte diferite. "Scurtul tratat" nu-şi propune să fixeze un cadru rigid pentru analiza filmică, nu intenţionează să stabilească o "grilă". El oferă doar nişte repere, încearcă să precizeze starea de spirit şi atitudinea proprie demersului analitic. Propune - în aceeaşi ordine de idei - elemente generale de reflecţie (istoria formelor cinematografice, instrumente ale naratologiei, probleme de interpretare) şi de analiză practică (analiza unui singur plan sau a unui film întreg, analiza unor secvenţe, a unor forme de "cinema scurt". Aceste analize practice, din partea a doua a volumului, nu reprezintă nişte "modele", ele pot fi reduse, prelungite, re-cadrate. ele dezvoltă - prin exemple concrete - consideraţiile teoretice din prima parte a studiului. Devin, aşadar, complementare. Modul de desfăşurare a acestor analize concrete îi va câştiga, neîndoios, pe cinefili. Pe de o parte, pentru că analiza propriuzisă este, deopotrivă, riguroasă şi inventivă, parcurge fertilul traseu dinspre aparenţe spre esenţe. Pe de altă parte, pentru că filmele aduse în discuţie aparţin unor mari cineaşti ai lumii, de ieri şi de azi. Numele celui dintâi maestru al filmului mondial, David Wark Griffith, numele unor autori clasici fascinanţi ca Alfred Hitchcock sau François Truffaut, numele unor proeminente personalităţi ale cinematografului contemporan - Theo Angelopoulos, Erich Rochant, Jim Jarmush - jalonează lucrarea, contribuind, prin filmele lor, prin originalitatea lor, printr-o expresie eminamente cinematografică, la dezvoltarea gustului şi aptitudinilor analitice.

Aş mai sublinia faptul, benefic şi el, că lucrarea apare în anul centenar al cinematografului, anul în care - din primăvară până-n iarnă - lumea întreagă sărbătoreşte 100 de ani de la apariţia primelor filme Lumière.

Călin Căliman

INTRODUCERE

Analiza filmică nu este un scop în sine. Este o practică ţinând de o comandă care se situează într-un context (instituţional). Dar acest context este variabil şi de aici rezultă în mod evident comenzi, şi ele eminamente variabile. În prezent, analiza filmică este o comandă a instituţiilor şcolare şi universitare, inserându-se în contextul unor examene (bacalaureat A3, de exemplu), al unor concursuri (CAPES[1], agrégation[2], admitere la FEMIS etc.) sau în cercetare (memorii de maîtrise;[3] teze despre filme, realizatori, probleme cinematografice). Analiza filmică poate să ţină şi de comenzi venind de la alte instituţii: presă scrisă sau audiovizuală (critică, studii asupra unor filme sau realizatori), editare (cărţi despre cinema), cinema (întocmirea unor dosare de prezentare de filme sau ansambluri de filme, de fragmente pentru prezentare etc.). Analiza de film lasă în general loc unei producţii scrise, dar poate să conducă şi la o producţie audiovizuală sau mixtă (casete prezentând analize de frecvenţe, extrase însoţite de comentarii, montaje de scene sau de planuri caracteristice etc.).

Definirea contextului şi a produsului final este deci indispensabilă încadrării analizei. Ea ne permite să-i desenăm, măcar în parte, limitele, formele şi suporturile, axul sau axele (sau, măcar, posibilitatea mai mică sau mai mare de alegere a axelor). Prezenta lucrare n-ar putea, bineînţeles să dea seamă de *toate* contextele în specificitatea lor, totuşi încearcă să dea câteva principii, instrumente, demersuri valabile în toate contextele, din momentul când plecăm de la un obiect-film pentru a-l analiza, adică a-l demonta şi a-l reconstrui după una sau mai multe opţiuni de precizat.

---

[1] Examen în urma căruia se obţine un certificat de aptitudine pedagogică de a preda în învăţământul secundar.

[2] Examen în urma căruia o persoană capătă dreptul de a fi titular pe un post de profesor de liceu sau la anumite facultăţi (Drept, Ştiinţe Economice, Medicină, Farmacie).

[3] Examen, diplomă obţinută după al doilea ciclu de învăţământ superior.

OBSTACOLELE ÎN CALEA ANALIZEI

Analiza de film se loveşte de mai multe obstacole pe care este important să le reperăm dacă vrem să găsim mijloacele pentru a le depăşi sau ocoli.

Obstacole de ordin material

Raymond Bellour[1] afirma că textul filmic este "de negăsit", în sensul că este *imposibil de citat*. În timp ce analiza literară dă seama de scris prin scris, omogenitatea semnificanţilor permiţând citarea, analiza filmică, în formele sale scrise, nu poate decât să transpună, să transcodeze ceea ce ţine de vizual (descrierea obiectelor filmate, a culorilor, a mişcărilor, a luminii, etc.), de filmic (montajul imaginilor), de sonor (muzică, zgomote, accente, calitatea şi tonalitatea vocilor). Au fost unele analize care au urmat în van mitul descrierii exhaustive a filmului. Încercare sortită, evident, eşecului. În timp ce complexitatea obiectului-film conduce într-adevăr la a ne pune cu rigoare problema descrierii lui prin limbaj şi pe aceea ce integrăm în ea, natura sa pluri-codică ne interzice să ne gândim la vreo "reproducere" verbală. Limitele descrierii, ale "notării" vor putea fi în funcţie de axele de analiză, de ipotezele de cercetare puse (considerate) la începutul (sau pe parcursul) analizei. Textul filmic este de negăsit şi în aceaşi măsură este fugitiv, se mişcă, mereu în derularea peliculei şi/sau în circuitul distribuţiei. A vedea, a viziona un film nu este totdeauna uşor, în timp şi în spaţiu. A analiza un film implică evident ca filmul să fie văzut şi revăzut: într-o sală de cinema, la un aparat de proiecţie, pe videocasestă, cu ajutorul unei subtitrări sau nu? Condiţiile materiale ale vizionării filmului (suport, frecvenţă, timp, posibilitate de a opri derularea, de a opri imaginea, de derulări rapid înainte şi înapoi etc.) condiţionează analiza. Numeroşi critici şi teoreticieni au făcut greşeli din cauza vizionării unice a unui film (memoria cinefilică joacă adesea feste, căci ne amintim că am văzut ceea ce ne face plăcere sau ceea ce întăreşte o ipoteză de analiză sau o impresie de ansamblu). De unde necesitatea verificărilor sistematice.

[1] "Le texte introuvable", în *L'Analyse du film*, Paris, Albatros, 1979.

Invers, recurgerea la videocasetă, posibilităţile de manipulare la nesfârşit a filmului, pot conduce la analize "microscopice" nu neapărat pertinente (şi aici, totul este o chestiune de sistem de coordonate axă şi ipoteză de lucru).

Oricum ar fi, analistul va trebui să pună la punct un dispozitiv de observare a filmului dacă nu vrea să se expună erorilor sau verificărilor nesfârşite. De aici necesitatea de a învăţa să luăm note, chiar din momentul în care procesul de analiză a început şi când nu mai suntem nişte "simpli spectatori". Trebuie să avem nişte grile de observaţie pe care să le stabilim şi să le amenajăm în funcţie de coordonatele alese (privilegiate).

Obstacole de ordin psihologic

Faptul că analiza unui film ar fi produsul unei comenzi, aşa cum am remarcat, nu îndepărtează totuşi întrebarea de tipul "la ce bun?"

Într-adevăr la ce bun să descrii, să analizezi un film? La ce bun această operaţiune care pare simetrică şi inversă celor care au condus la elaborarea filmului (scrierea diferitelor stadii ale scenariului, constituirea decupajului tehnic în vederea turnării)? Nu e absurd să "demontezi" ceea ce a fost cu răbdare (sau cu nerăbdare) montat?

În fapt finalităţile acestor operaţiuni sunt diferite. Scrierea scenariului, decupajul tehnic, turnarea, montajul şi mixajul constituie etapele unui proces de creare, de fabricare a unui produs. Descrierea, analiza, vine dintr-un proces de înţelegere de (re) constituire a unui alt obiect, filmul terminat trecut prin sita analizei, a interpretării.

Dar, se va spune, la ce bun să înţelegem? La ce bun să interpretăm un film? Nu ajunge să-l *vedem*, eventual să-l revedem, să-l simţim? Scopul cinematografului nu este a elibera de emoţii? Nu este el, înainte de tot, o plăcere, un spectacol? Nu aparţine el, mai mult decât literatura, şi după o tradiţie stabilită, de industrie şi de comerţ, universului *divertismentului*? (chiar dacă acum, în Franţa, ţine de Ministerul Culturii?).

A analiza un film, nu mai înseamnă a-l vedea, înseamnă a-l revedea, mai mult chiar, a-l *viziona*. E vorba de o altă atitudine faţă de obiectul-film, care poate de altfel să aducă plăceri specifice: a demonta un film, înseamnă într-adevăr a-i lărgi registrul perceptiv şi, dacă filmul e într-adevăr bogat, a se bucura de acesta. Analiza unui film ca *Playtime* de Jacques Tati ne descoperă detaliile tratamentului imaginii şi al sunetului

(vezi cărțulia lui Michel Chion despre Tati[1]) care sporesc plăcerea a noi vizionări.

Dar este şi un proces al analizei, cel puțin pentru două motive. Întâi pentru că analiza *lucrează* filmul, în sensul că îl face să se "mişte", sau face să se mişte semnificațiile lui, impactul lui.

Apoi pentru că analiza *lucrează* asupra analistului, repunând în chestiune percepțiile sale şi primele sale impresii, conducându-l la a-şi reconsidera ipotezele sau opțiunile pentru a le întări sau infirma.

Se poate observa de altfel că analiza însoțeşte, precede sau urmează frecvent munca de creare a filmelor: pentru a ne convinge nu avem decât să citim texte sau dialoguri ale marilor cineaşti, de la Epstein, sau Gance, la Eisenstein, de la Hitchcock la Fritz Lang sau Ingmar Bergman sau Truffaut. Analiza se integrează şi procesului de *recepție* a filmelor. Aici am fi tentați să amintim numele unor mari critici şi teoreticieni, de la Luis Delluc la André Bazin, de la Jean Mitry la Christian Metz.

Analiza vine să relativizeze imaginile "spontane" din crearea şi recepția cinematografică. Un potop de imagini ne înconjoară. Sunt atât de numeroase, atât de "natural" prezente, atât de uşor de consumat, încât uităm că sunt produsul a manipulări multiple, complexe, uneori foarte elaborate. Miza analizei, este poate a întări uluirea spectatorului atunci când o merită, dar şi să facă din ea o uluire activă.

Primul contact cu un film, prima vizionare aduc o seamă de impresii, de emoții, chiar de intuiții, dacă ne-am plasat deja în postul "analistului". Ori, nu s-a spus că analiza ar trebui să rupă cu aceste prime raporturi care au mari şanse să fie prețioase pentru urmare. Într-adevăr impresii, emoții, intuiții se nasc din relația spectatorului cu filmul. Unele pot evident să aibă ca origine spectatorul, mai mult decât filmul (pentru că spectatorul ține să proiecteze în film preocupări care sunt ale lui). Dar filmul rămâne baza pe care se sprijină proiectările lui.

Nu se poate conduce, elabora o analiză de film pe singura bază a primelor impresii. Dar nu am avea dreptate să separăm radical produsul activității spectatorului "obişnuit" de analiză. Ca să spunem adevărul, acest material brut, ieşit dintr-un contact spontan, sau măcar mai puțin *controlat* cu filmul, poate constitui un fond de *ipoteze* asupra operei. Aceste

[1] Michel Chion, *Jacques Tati*, Cahiers du cinéma, 1987

ipoteze vor trebui evident să fie verificate concret printr-un adevărat proces de *analiză*.

Dar întrebări de tipul: "Cum a putut filmul să producă asupra mea cutare sau cutare efect?", "Cum a făcut filmul să simpatizez cutare personaj, să-l găsesc odios pe altul?" "Cum a zămislit filmul în mine, cutare idee, cutare emoție, cutare asociere?", astfel de întrebări centrate pe *cum* şi nu pe *de ce*, ne fac să analizăm filmul mai în detaliu şi să integrăm, într-un moment sau altul, "primele mişcări" ale spectatorului.

CE ÎNSEAMNĂ SĂ ANALIZEZI UN FILM?

Analiza filmică înseamnă două lucruri: activitatea de a analiza (când Roger Odin, de exemplu, vorbeşte de "analiza filmică - exercițiu pedagogic")[1]. Aceasta poate să însemne şi rezultatul acestei activități, adică, cu câteva excepții, un text (dacă evoc de exemplu analiza la *Disprețul* de Michel Marie[2]). Reflecția care urmează îşi pune înainte de orice întrebări asupra activității. Ea are drept origine analizele-text care dau la iveală cel mai mult urmele acestei activități desfăşurate, deci nu pe cele elaborate de specialişti, de "profesionişti" care, dacă explică instrumentele pe care le solicită, dacă ne fac să citim simulacrul producției lor, şterg şi fac uitate eventualele obstacole întâlnite în diferite faze de lucru, ci mai degrabă pe cele ale tinerilor studenți, câteodată bogate, captivante, convingătoare, câteodată mai sărace şi superficiale, în orice caz mai naive, căci dezvăluie secretele intime şi autentice ale elaborării lor la toate nivelurile. Ele sunt martorul a anumite atitudini reflexe, simptomul unui anumit număr de dificultăți încercate.

Activitatea analitică, în ce constă aceasta?

A analiza un film sau un fragment este mai întâi în sensul ştiințific al termenului, exact la fel ca a analiza de exemplu compoziția chimică a apei, a-l descompune în elementele sale alcătuitoare. Înseamnă a desface în bucăți, a descoase, a dezasambla, a prevala, a separa, a detaşa şi a numi materiale pe care nu le percepem izolat "cu ochiul liber" pentru că suntem răpiți de totalitate. Plecăm deci de la textul filmic pentru a-l "de-

[1] "L'analyse filmique comme exercice pédagogique", in *CinémAction* n° 47, Cerf-Corlet, 1988.

[2] *Disprețul* - studiu critic, Nathan, coll. "Synopsis", 1991.

construi" şi obţine o sumă de elemente distincte de film însuşi. În această etapă analistul ia o anumită distanţă faţă de film. Această deconstrucţie poate fi mai mult sau mai puţin profundă, mai mult sau mai puţin selectivă, în funcţie de ţintele analizei.

O a doua fază constă apoi în a stabili legăturile între aceste elemente izolate, în a înţelege cum se asociază ele şi devin complice pentru a face să ţâşnească un întreg semnificativ: a reconstrui filmul sau fragmentul. Această reconstrucţie nu prezintă, evident, nici un punct comun cu realizarea concretă a filmului. Este o "creaţie" asumată în totalitate de analist, este un fel de ficţiune, în timp ce realizarea rămâne o realitate. Analistul aduce ceva filmului; prin activitatea sa, el face, în felul lui, filmul să existe.

Limitele acestei invenţii, ale acestei "creaţii" sunt totuşi foarte stricte. Analiza trebuie de fapt să respecte un principiu fundamental de legitimare: plecând de la elementele descrierii paraşutate în afara filmului, eşti obligat totuşi să revii la film în momentul reconstrucţiei pentru a evita să reconstruieşti un alt film. Cu alte cuvinte nu ar trebui să sucombe tentaţiei de a depăşi filmul. Limitele "creativităţii analitice" sunt cele ale obiectului-însuşi al analizei. Filmul este deci punctul de plecare şi punctul de sosire al analizei.

Două remarci:

1. Deconstruirea, o vom fi înţeles, echivalează cu descrierea. Reconstruirea, aceasta corespunde la ceea ce numim frecvent "interpretare", adesea se obişnuieşte să se înţeleagă interpretarea ca extrapolare faţă de film. Or dacă o concepem invers, ca o mişcare centripetă către film, orice pericol de a cădea în interpretarea sălbatică este îndepărtat.
2. Citim frecvent analize care nu disting explicit fazele de deconstrucţie şi de reconstrucţie, care le înghesuie una într-alta, sau care le fac la infinit să alterneze. De aici rezultă în mod evident că textul, rezultatul final al activităţii analitice, nu trebuie să dea socoteală liniar, cronologic, de procesele producţiei sale. Mai mult, inclusiv pregătirea care precede redactarea, nu este succesiunea şcolărească a unei fraze de descriere şi a uneia de reconstrucţie, ci mai degrabă alternarea anarhică a celor două: se face apel la cealaltă atunci când nu apare epuizată şi invers, într-o mişcare de balans nesfârşită.

Slăbiciunile întâlnite în anumite analize ale studenţilor (sau ale altora) pot fi variate:

- crezi că interpretezi, că reconstruieşti când te mulţumeşti să descrii;

- încerci dimpotrivă să interpretezi înainte chiar de a fi descris: faci parafrază.

Aceste două tipuri de probleme sunt rezultatul unui dezechilibru între cele două misiuni ale analizei.

O altă slăbiciune, am văzut: a ieşi din film pentru a se lăsa în voia fabulaţiei personale. Fie că persoana are prea mult talent de creator, caz în care ar fi poate mai bine să facă cinema decât analiză de film... Fie analistul se angajează într-o ipoteză falsă şi caută cu orice preţ să o apere până la capăt.

Tratamentul recomandat: mai întâi dezvoltarea simţului autocritic şi, pe de altă parte, a rămâne suficient de suplu din punct de vedere intelectual pentru a putea face faţă în fiecare clipă neprevăzutului şi a accepta schimbarea drumului.

Dimpotrivă, în sfârşit, şi acest caz este poate cel mai răspândit: fie crezi că nu ai nimic de spus despre film, fie eşti terorizat de ideea de a emite o ipoteză oarecum personală asupra filmului, şi atunci te refugiezi în citarea şi sinteza a tot ceea ce s-a scris despre film. Acest efort enciclopedic nu este deloc condamnabil cu condiţia de a nu fi confundat cu activitatea analitică cu care nu are nimic în comun.

În această căutare documentară, putem spicui două feluri de texte: texte de informare "generală" (texte privind turnarea filmului, articole critice care lămuresc de exemplu receptarea filmului, informaţii asupra realizatorului şi asupra carierei sale, istoria filmului...) şi, eventual analize (scenariul trebuie să fie considerat separat, căci şi el poate constitui un obiect de analiză). Vom vedea ulterior în ce măsură e posibil să fie exploatate primele (a nu se mai confunda analiza de film şi anecdotele pe marginea filmului). Cât despre analizele deja existente ale filmului, nu înseamnă că trebuie ignorate. Dimpotrivă, trebuie folosite, dar trebuie mai ales să ştim cum să le folosim, nu considerându-le de la început ceva ce trebuie neapărat să ştim înainte de analiză, ceea ce ar însemna abandonarea propriei analize. Este într-adevăr cu mult mai greu să elaborezi, ca student, analiza unui film, cunoscând deja una, chiar mai multe analize publicate, deci mai mult sau mai puţin cunoscute, decât să te angajezi fără a şti nimic. La limită, de ce să nu abordezi într-o primă etapă filmul fără vreo prejudecată, fără vreo idee preconcepută, să faci propria cercetare în libertate. Doar după aceea să te documentezi, să citeşti analizele altora având deja în minte una (sau câteva) ipoteze personale. Numai aşa poate exista confruntare, eventual adaptare, sau chiar, de ce nu, modificare radicală a propriului punct de vedere. Şi bineînţeles, dacă

şi-a permis cineva înaintea mea o idee genială asupra filmului pe care îl analizez, are prioritate, eu trebuie să îl citez şi să mă înclin şi nu să repet şi să-mi însuşesc ideea în cauză (care-mi aparţine totuşi şi mie).

S-ar părea că natura raportului analistului cu filmul "său" determină în parte bogăţia analizei însăşi şi că sărăcia unor analize provine uneori din dificultăţile întâmpinate de analist în a intra în relaţia adecvată cu obiectul său.

Cunoaştem puterea hipnotică a imaginii imprimată pe ecranul sălii obscure sau al televizorului. Ştim cu câtă uşurinţă putem aboli distanţa între noi şi ecran pentru a intra, chiar a ne arunca în lumea plină de ficţiune a filmului. Analogia, foarte relativă dar nu mai puţin puternică, între imaginea filmică şi lume, întăreşte această proximitate care, ea însăşi nu uşurează reflexia "ştiinţifică" şi producţia unui discurs despre film. Lucrarea lui Jacques Aumont L'Image şi mai ales capitolele I şi II, sunt o remarcabilă sinteză asupra percepţiei, componentelor ei fiziologice şi psihologice. Să precizăm totuşi poziţia "spectatorului-analist", pe care avem obiceiul, pe bună dreptate, să-l opunem spectatorului "normal". Într-adevăr, dacă este, şi el, un "spectator doritor"[1], dorinţa sa, (conştientă) este înainte de orice de a "înţelege" filmul sau fragmentul ales cu scopul de a putea elabora un discurs pe marginea lui. Analist şi spectator "normal" n-ar recepta deci filmul în acelaşi fel pentru că primul caută anume să se distingă de al doilea, să nu se mai lase ca el dominat de film.

Spectator obişnuit	**Analist**
Pasiv, sau mai degrabă mai puţin activ decât analistul, sau şi mai exact, activ în mod instinctiv, iraţional.	Activ, în mod conştient activ, raţional, structurat.
Percepe, vede şi aude filmul fără ţintă precisă. El este supus filmului, se lasă condus de el.	Priveşte, ascultă, observă, vizionează filmul, pândeşte, caută indicii. Supune filmul instrumentelor sale de analiză, ipotezelor sale.
Proces de identificare.	Proces de distanţare.
Pentru el, filmul aparţine universului divertismentului. → plăcere	Pentru el filmul aparţine domeniului reflecţiei, al producţiei intelectuale. → muncă

[1] Jacques Aumont, *L'Image*, Nathan-Université, 1991.

Ideea comun admisă şi liniştitoare vrea ca munca să aibă o calitate mai mult sau mai puţin proporţională cu amploarea şi intensitatea efortului depus de analist *împotriva filmului*, pentru a-l persecuta, a-l brutaliza, chiar a-l sparge puţin[1]. Totul se întâmplă deci, ca şi cum raportul între analist şi film ar trebui neapărat să fie un raport de forţă, de luptă. Dacă filmul mă hipnotizează, mă domină, eu, analist, ca reacţie, o să-l pun în discuţie sau mai degrabă să-l atac; în sfârşit să mă răzbun pe film pentru a câştiga. Acest punct de vedere cere totuşi a fi mai mult decât nuanţat, căci dacă o distanţare totală şi un raport de luptă cu filmul sunt pentru unii un leac pentru "blocaje şi decepţii ulterioare"[2], sunt pentru mulţi cauza însăşi a unui blocaj şi a decepţiei a unei ordini. Da, analiza unei secvenţe, a unui film, necesită timp, perseverenţă, implică o serie de sarcini de îndeplinit şi oarecare rezistenţă la seducţia filmului (ne aşezăm aici din capul locului în contextul unei analize realizată în timpul liber în compania filmului sub formă de casetă video, de exemplu). Totuşi cunoaştem bine senzaţia dureroasă a efortului susţinut şi totuşi zadarnic, steril, care duce uneori la descurajare şi la angoasa înfricoşătoare a golului. Îndrăznim totuşi să ne gândim că exact aici începe adevărata muncă: să accepţi acest gol, acest hiatus, să nu încerci să lupţi disperat împotriva angoasei cu ajutorul instrumentelor de analiză sau a soluţiilor de înlocuire, şi mai ales să laşi filmul să lucreze pentru că o parte din muncă îi revine.

Astfel, propunem analistului să se instaleze câteodată, chiar cu regularitate, în faţa filmului sau a fragmentului, fără a căuta să depună un efort intelectual deosebit; îi sugerăm să se lase în voia filmului, să-şi dea permisiunea de a nu căuta nimic, să lase filmul să-şi impună legea. Căci astfel, el găseşte un fel de disponibilitate şi îşi acordă posibilitatea de a se lăsa surprins în mod plăcut şi de a putea primi elemente noi care stau în afara proiecţiilor sale şi în afara propriilor preocupări. Aceste elemente pot câteodată constitui un aport considerabil şi mai ales o reînnoire. Sfatul, aici, se va fi înţeles, nu propovăduieşte nicidecum oprirea totală a oricărei activităţi intelectuale. El propune a modifica şi a face mai suplă

[1] Roger Odin, in *CinémAction*, n°47, *op. cit.*

[2] Ibidem

o metodologie pe care angoasa tinde câteodată să o rigidizeze. El sugerează numai a proceda din când în când la un fel de relaxare intelectuală permițând o receptare a filmului mai subtilă, mai fină, într-un fel mai "tandră" şi care se poate dovedi foarte productivă. Să redevii spectator "obişnuit" pentru câteva clipe, să laşi să vorbească filmul, să găseşti fără să cauți, să vezi fără să priveşti frenetic, să auzi fără să ciuleşti urechea, să fii vigilent dar fără violență. Munca se face printr-o serie de "dus întors-uri". Analistul spune lucruri despre film, filmul spune şi el. Un dialog, o respirație care nu duc la o saturație, la stagnare se pot stabili.

PREZENTAREA LUCRĂRII

Prezenta lucrare încearcă să fie după chipul a ceea ce tocmai s-a spus. Ea propune, în prima parte, elemente de reflexie generală privind istoria formelor cinematografice, uneltele naratologiei şi problemele interpretării. Această parte urmăreşte, nu a fixa un cadru rigid, ci a da repere şi a preciza o stare de spirit proprie demersului analizei. A doua parte propune analize de la planul izolat la filmul întreg. Nu am putut aborda, în limitele acestei cărți, problemele analizei unui ansamblu de filme (opera unui cineast, corpus de filme unite de un criteriu comun: perioada şi locul producției, tema, genul etc.); acest tip de analiză îl prelungeşte pe al nostru dar reclamă executarea de operațiuni complementare specifice.

"Analizele practice" din a doua parte nu constituie propriu-zis *exemple* (în sensul de *modele*). Ele sunt parțiale, părtinitoare ar putea fi reduse, prelungite, recadrate. Dar ele dezvoltă şi completează reflexiile din prima parte (fără a urmări a fi aplicații sistematice ale acestora) în chip concret. Ele operează întâlnirea între principii generale şi materialul filmic real, aceste obiecte mereu specifice, mereu noi, care sunt *filmul, secvența* sau *planul* de analizat şi de unde, întotdeauna trebuie să începi.

Anne Goliot-Lété mulțumeşte lui Dominique Blüher şi Nicole Jaspart

REFLECȚII PRELIMINARE

1. ANALIZE DE FILME ŞI ISTORIA FORMELOR CINEMATOGRAFICE

A analiza un film înseamnă şi a-l situa într-un context, într-o istorie. Şi dacă ne gândim la cinema ca artă, înseamnă a situa filmul într-o istorie a *formelor* filmice. Filmele, ca şi romanele, operele de pictură sau cele muzicale, se înscriu în curente, tendințe, chiar "şcoli estetice", care se inspiră din ele *a posteriori*. Cinematograful modernității europene, de la Jean-Luc Godard la Wim Wenders şi la Léos Carax, este un cinema al cinefililor integrând în operele lui părți întregi din istoria cinematografului prin practica citării, a pastişei sau a parodiei (vezi şi Woody Allen şi referințele lui la Bergman, Fellini, etc.). Dar cineaştii "clasici" hollywoodieni îşi cunoşteau şi ei predecesorii şi nu-şi făceau o vină din a-i omagia şi din a se inspira din operele lor, că ar fi vorba de expresionismul german sau de cinematograful sovietic al anilor '20. De aceea poate fi interesant, chiar dacă încercarea prezintă fără nici o îndoială ceva care reduce şi care e puțin utopic, să definim caracteristicile formale ale câtorva din tendințele marcante ale istoriei formelor cinematografice. Un film nu e niciodată izolat; el participă la o mişcare sau se aliniază mai mult sau mai puțin la o tradiție. În plus, trebuie să poți repera figurile de conținut sau de expresie, permițând definirea rolului şi locului operei în această mişcare sau tradiție.

1.1. Cinematograful începuturilor şi non-continuitatea

A trecut timpul filmelor într-un singur plan (o "vedere" se spunea), filmele începuturilor (cam între 1900 şi 1908) par a se caracteriza, pentru un spectator modern, prin non-continuitate. Noël Burch[1] vedea trei elemente de non-continuitate în cinematograful "primitiv":
- non-omogenitatea: filmele sunt construite din tablouri, separate prin mari elipse narative pe care intertitlurile abia le umplu; intertitlurile nu

[1] Noël Burch "Porter ou l'ambivalence", în *Le Cinéma américain*, vol. 1, Flammarion, 1980.

au neapărat un liant narativ logic foarte strâns cu imaginile, decorurile naturale şi pânzele pictate se pot succeda fără precauţii; jocul actorilor variază uneori de la o scenă la alta, de la cel "documentar" la cel "teatral" (cu adresă la publicul spectator); "falsele-racorduri" (în sensul de astăzi al termenului: greşeală de legătură între două imagini sau două elemente ale imaginii) abundă, etc;

- non-închiderea: copiile erau vândute şi nu închiriate, utilizatorii puteau deci schimba locul unor secvenţe sau planuri, tăia bucăţi din film, etc. Anumite filme de la început prezintă astfel versiuni destul de diferite şi poţi să crezi, măcar pentru unele, că structura "deschisă" autoriza acest gen de practică;
- non-linearitatea: se observă, de exemplu, numeroase exemple de salturi în timp de la o scenă la alta, sau de la un plan la altul, pe peliculele începuturilor (ceea ce ar fi considerat ca un fals racord temporal în cinematograful clasic).

Comentatorii atribuie aceste trăsături de discontinuitate narativă faptului că modelele cineaştilor nu erau romanul secolului al XIX-lea sau teatrul clasic, ci mai degrabă music-hall-ul, vodevilul, banda desen, spectacolele de circ, de lanternă magică, de teatru popular.

1.2. Organizarea continuităţii narative

Adesea este atribuit lui D.W. Griffith meritul de a fi elaborat forma de povestire cinematografică, aceasta servind drept model întregului clasicism hollywoodian şi european începând de prin anii 1915. Rolul lui Griffith a fost evident important, dar nu poate fi separat de un context şi mai ales de instalarea unei mode de producţie raţionalizată a filmelor în marile studiouri de la Hollywood. Diviziunea muncii, distribuţia sarcinilor încredinţate departamentelor specializate (căutare de idei, scrierea scenariilor şi a adaptărilor, elaborarea decupajelor, turnare, etc.), toate necesită existenţa unor reguli sau măcar a unor principii structurând elaborarea produsului-film, şi asta cu atât mai mult cu cât bugetul investit în producţie era important. Continuitatea narativă va fi elaborată puţin câte puţin pe baza următoarelor principii:

- omogenizarea semnificativului vizual (decoruri, lumini) şi a semnificativului narativ (relaţii, intertitluri/imagini, jocul actorilor, unitatea scenariului, istorie, profil dramatic, tonalitatea ansamblului), apoi a semnificativului audio-vizual (sincronismul imaginii şi al sunetelor - cuvinte, zgomote, muzică);
- linearizare, prin modul de *a lega* un plan cu cel următor: legătură în mişcare (pe gestul unui personaj sau mişcarea unui vehicul), legătură pe privire (un personaj priveşte/ vedem ceea ce vede el), legătură pe sunet (există chiar în filmele aşa-zis mute: un personaj ascultă/ vedem ceea ce aude; sau într-un film sonor, auzim un zgomot într-un plan/identificăm sursa în planul următor). Bineînţeles, ulterior, vocile, off, dialogurile, muzica dau mijloace practice şi puternice de linearizare. Toate aceste mijloace au ceva în comun: fac spectatorul să "uite" caracterul fundamental discontinuu al semnificativului filmic alcătuit din imagini "lipite" unele de altele. Anumite figuri de montaj au contribuit şi la structurarea povestirii hollywoodiene clasice: montajul *alternat* (orchestrat de Griffith), care permite a arăta alternativ două (sau mai multe) evenimente simultane este cel mai bun exemplu. Fără îndoială că tot lui Griffith îi datorăm tehnica *insert*-ului, acest prim plan de detaliu care, în dinamica unei scene, dă o informaţie importantă spectatorului subliniind totuşi impactul său dramatic (un plan cu o armă de exemplu).

1.3. Naraţiunea filmică "clasică"

Poartă fără îndoială marca marilor forme romaneşti ale secolului al XIX-lea. Griffith de alftel îl reclamă explicit pe Dickens pentru a-şi justifica, unele dintre îndrăznelile narative. Astfel cinematograful, plasat mai întâi sub influenţa scenei de teatru (spectacole populare, apoi teatru clasic: vezi *Asasinatul ducelui de Guise* în 1908), a decupajului său pe tablouri şi din punctul de vedere pe care îl oferă asupra istoriei povestite (scene filmate frontal domină producţia până prin anii '20), îşi vede formele narative cucerite de roman. Putem găsi un indiciu evident în mobilitatea, suplеţea din ce în ce mai mari ale punctului de vedere: camera nu se mai mulţumeşte să înregistreze scena din exterior, în locul spectatorului din primele rânduri, ea poate să ocupe locul unui protagonist sau al altuia şi să facă să alterneze punctele de vedere ale personajelor cu cel al "Marelui Pictor". Totuşi spectatorul de cinema nu este un cititor de roman, reperele sale vizuale trebuie să fie astfel ca spaţiul şi timpul povestirii filmice să rămână clare, omogene şi să se înlănţuie logic.

Tehnicile cinematografice puse la lucru în povestirea clasică vor fi deci, în ansamblu, subordonate claritătii, omogenităţii, liniarităţii, coe-

rentei povestirii, ca și impactului dramatic, bineînțeles. Vor domina *scena* (durata proiecției = durata diegetică) și *secvența* (ansamblu de planuri prezentând o puternică unitate narativă), separate - sau mai degrabă legate - prin fisurile de demarcație nete (fundalul negru, fundalul înlănțuit, adesea integrate chiar ele în povestire, cum a arătat-o Christian Metz pentru a "transpune" trecerea timpului, schimbarea locului, schimbarea stării fizice sau psihologice). Înlănțuirea scenelor și a secvențelor se derulează după o dinamică a cauzelor și efectelor clară și progresivă. Povestirea este în general centrată pe un personaj principal, sau un cuplu (*star system*-ul a contribuit la întărirea acestei reguli scenaristice) cu un caracter destul de clar marcat, confruntat cu situații conflictuale. Derularea aduce spectatorului răspunsuri la întrebările (și eventual, enigmele) pe care filmul îl face să și le pună.

Instaurarea în același timp rapidă și progresivă a marilor genuri a contribuit la omogenizarea povestirilor cinematografice. Fiecare gen are într-adevăr caracteristici specifice pe planul conținutului (tip de personaje, de intrigi, de decoruri, de situații) și al formelor de expresie (lumini, tipuri de planuri privilegiate, culori, muzică, jocul actorilor etc.). Marc Vernet a subliniat că, la un moment dat în evoluția sa, un gen se definește atât prin ceea ce exclude cât și prin ceea ce face parte integrantă din el - spectatorul se bucură astfel de plăcerea de a-l recunoaște fără riscul de a fi perturbat de elemente de dezordine estetică[1].

S-a propus termenul de "transparență" pentru a desemna calitatea specifică acestui tip de filme, unde totul pare a se întâmpla fără ciocniri, unde planurile și secvențele se înlănțuie după toate aparențele logic, unde povestea pare a se povesti singură.

Totuși, cinematograful clasic a produs și filme mai complexe, mai sofisticate pe planul dispozitivelor narative, mai puțin confortabile poate pentru spectator (se va spune poate atunci că aceste filme erau deja "moderne"). Să ne gândim de exemplu la filmele cu flash back (întoarceri înapoi), ca *Cetățeanul Kane* (1940) sau *Noaptea amintirilor* (1939), două filme care au fost luate de model pentru multe filme posterioare, sau la filmele cu puncte de vedere multiple (din nou *Cetățeanul Kane*), *Fetele, Contesa desculță, Rashomon,* sau cu narator (narațiune) ambigu(ă) sau

[1] Marc Vernet, "Genre" în *Lecture du film*, Albatros, 1975.

insolită (*Laura, Sunset Boulevard, Lanțuri conjugale*, etc.). În aceste cazuri de figură, structura cu scene și secvențe, respectarea regulilor de montaj (foarte relativă, e drept, în cazul lui *Cetățeanul Kane*), scrupuloasa claritate a informațiilor spațio-temporale compun complexitatea narațiunii.

1.4. Despre câteva tendințe rebele la clasicism

În 1914 cinematograful american, puternic organizat, a început să invadeze ecranele din lumea întreagă. Un model estetic pare a se impune. Totuși, rezistențe se dezvoltă mai ales în Europa, chiar dacă acest model (pe care Noël Burch îl numește MRI. (Mod de reprezentare instituțională) urmează chemat să domine producția mondială[1]

Cinematograful sovietic al anilor '20

După revoluția din 1917, Statul sovietic vede în cinema un mijloc de învățământ și propagandă. Lenin îi încredința adesea misiune didactică. Decretul naționalizării cinematografului rus este semnat în 1919. Cineaștii angajați în mișcarea revoluționară refuză evident modelul hollywoodian, cu alegerile sale individualiste (personajul principal, starul), obiectivele sale pur stectaculoase și comerciale, felul său alienant de a povesti (spectatorul, furat de aspectele pseudo-logice și afective ale povestirii nu are posibilitatea de a reflecta sau de a păstra o distanță critică față de viziunea lumii care îi este perezentată. Unii se întorc spre actualitate, spre documentar, spre reportaj, pentru a vorbi de realitatea din Rusia. Dar această realitate n-ar putea rămâne în stare brută, numai înregistrată. Trebuie ca *montajul* imaginilor să contribuie a o explica, a o construi, a o interpreta, a o relata. Un cineast ca Dziga Vertov va aduna deci imagini turnate aproape peste tot, pentru a le organiza într-un discurs exprimând o viziune comunistă a lumii sovietice, așa cum este (*Omul cu camera*, 1929).

Cineaștii care se întorc spre ficțiune (Pudovkin, Eisenstein) nu se vor mulțumi nici ei să spună povești, vor dori să sublinieze semnificațiile istorice ale evenimentelor, să portretizeze luptele de clasă, să exalteze forțele revoluționare în mișcare. Pe planul conținuturilor, rezultă povești fără un erou individual sau personaj principal (numai dacă n-ar fi emble-

[1] Noël Burch, *La Lucarne de l'infini*, Nathan-Unversité, 1992.

matic pentru o forţă sau o problemă, ca Mama din filmul lui Pudovkin, după Gorki, care se trezeşte încet-încet la conştiinţa revoluţionară), poveşti în care se confruntă forţe (echipajul crucişătorului *Potemkin* împotriva ofiţerilor, populaţia din Odesa împotriva soldaţilor ţarişti: *Crucişătorul Potemkin* de Eisenstein; muncitorii în grevă şi prizonierii împotriva poliţiei şi armatei: *Mama* de Pudovkin), poveşti care iau de cele mai multe ori forma epopeii.

În ansamblu, povestirile sunt mereu clare, dar în detaliu cineaştii sovietici au grijă mai mult să păstreze coerenţa şi continuitatea înlănţuirilor spaţio-temporale decât să trezească spiritul şi pasiunea spectatorului. Montarea imaginilor, în aceste condiţii, dacă are o factură narativă în ceea ce priveşte structura de ansamblu a filmului (vezi de exemplu *Crucişătorul Potemkin*, cu părţile sale, intertitlurile sale explicative) are mai ales două alte funcţii:

- o funcţie de "patetizare", tinzând să amplifice evenimentele şi conflictele, după procedee ca supradecupajul, montajul accelerat, ralenti-ul, utilizarea prim-planului şi a planului foarte apropiat, a unghiurilor de vedere foarte accentuate (filmarea de sus în jos, de exemplu), lumini puternic contrastate sau stilizate;
- o funcţie de "argumentare", tinzând să exprime idei, valori, în funcţie de procedee ca montarea paralelă (care permite compararea grevi̧ştilor împuşcaţi cu animale ucise, valul de muncitori în revoltă cu cel al fluviului în timpul topirii gheţii: vezi *Greva*, de Eisenstein, *Mama* de Pudovkin, sau a instala *antiteza*: burghezii şi muncitorii din *Noul Babylon*, de Kozinţev şi Trauberg), comparaţia vizuală (înlănţuind un plan cu Kerenski cu alt plan cu un păun în *Octombrie*), intertitlurile (care ironizează, judecă, formulează sloganuri sau maxime), lumina, unghiurile de filmare sau prim-planurile (prin care se poate la fel de bine ironiza un personaj ca şi exalta: a se vedea faimosul prim plan cu lornion în *Crucişătorul Potemkin*, în tot ce rămâne din medicul de bord o dată ce echipajul se debarasează de el).

Faţă de filmul clasic, filmul sovietic al anilor '20 nu oferă repere spaţio-temporale stabile permiţând construirea unui univers diegetic "plin". Datele sunt clare, dar lacunare, abstracte. Astfel, în celebrul episod cu scara de la Odesa (*Crucişătorul Potemkin*), este imposibil să spui în cât timp se întîmplă totul (timpul pare a bate pasul pe loc, micro-evenimentele se suprapun sau dialoghează), la fel de imposibil de situat protagoniştii în spaţiul global şi unii faţă de alţii. Logica legăturilor nu se face strict pe gesturi, mişcări sau priviri, ci după un ritm tinzând să orchestreze motive vizuale şi ideale. Totuşi nimic nu rămâne ambiguu, sensul ajunge mereu la spectator, după linii emoţionale şi conceptuale[1].

Într-o scenă celebră din *Linia generală* de Eisenstein (1929), un tehnician vine să facă într-un colhoz o demonstraţie cu un separator de smântână în faţa ţăranilor neîncrezători. Montajul alternează imagini de maşini (diferite detalii), feţele închise ale ţăranilor, intertitluri (*Supercherie?*). Apoi maşinăria porneşte, manivela se învârte, montajul se accelerează: alternanţa feţelor ţăranilor, cu maşinăria (laptele amestecat, ciocul separatorului etc.). Planuri cu rotiţa se inserează în montaj, cu intertitluri (*Supercherie? Argent?*), tipuri de metafore vizuale. Montajul se accelerează şi mai mult. Un plan foarte apropiat cu ciocul separatorului surprinde un strop de lapte, picurând, montajul se accelerează şi mai tare, feţele ilare de ţărani, ploaia cu lapte (foarte abstractă, pe un fond negru), intertitluri (*il's'est épaissi!*). Nu se poate spune unde se întâmplă totul, nici cum sunt ţăranii aşezaţi unii faţă de alţii. Vedem bine că planurile arată elemente non-diegetice (rotiţa, ploaia de lapte). Dar semnificaţia ansamblului rămâne clară, ritmul şi asocierile de imagini au adus ideea.

Prima avangardă franceză: impresionismul

Ca reacţie împotriva imperialismului american, un anumit număr de cineaşti francezi vor, în anii '20, cinematograful dominant, adică, după ei, supunerea faţă de teatru şi roman. Cu alte cuvinte, ar trebui eliberat cinematograful de obligaţia de a spune poveşti, ar trebui transformat într-o artă care să se susţină numai cu bogăţiile sale formale. Acesta este "cinematograful pur" sau "muzica ochilor", cum scria Germaine Dulac.

În fapt, legile comerţului şi ale industriei nu permit ca cinematograful să fie mult timp sustras naraţiunii. Aceşti cineaşti (Louis Delluc, Germaine Dulac, Jean Epstein, Marcel L'Herbier, Abel Gance) o înţeleg repede. Dar ei nu renunţă pentru atât la căutările lor formale şi inserează, în contrapunct, teme şi variaţii vizuale în ficţiuni în forma cuvenită: vezi *Banii* (L'Herbier, 1929), *Roata* (Gance 1921-24, *Prăbuşirea Casei Uşher*, (Epstein, 1927), şi multe altele. Toate resursele filmice sunt convocate şi exploatate pentru a compune "simfonii vizuale şi ritmice", montaj accelerat, ralenti-uri, supraimprimări, simple sau multiple, trece-

[1] A se vedea studiul critic al lui Barthélémy Amengual, coll "Synopsis", Nathan-Université, 1992

re la negativ, imagini neclare, jocuri de motive vizuale, lucrul în alb-negru. Intriga bate pasul pe loc uneori pentru a lăsa loc acestor bucăți de bravură: deraierea trenului în *Roata* făcând loc superbelor variații pe motivul cercului în mișcare, noaptea de așteptare chinuitoare din *Prăbușirea Casei Usher*, în cursul căreia montajul compune un univers fantastic unde se întrepătrund mișcările interioare ale personajelor și forțele supranaturale, ajungându-se la "învierea" soției moarte.

Aceste căutări nu sunt, în fapt, artă pentru artă. Ele se înscriu într-o ambiție mai vastă: exprimarea prin cinema a artei timpului și a mișcării, "imponderabilul", reevaluarea a ceea ce nu este vizibil cu ochiul liber, crearea unui univers de "feerie reală" (Epstein).

A doua avangardă: dadaismul și suprarealismul

Aceasta descinde din căutări plastice ale pictorilor încă din anii '20, mai ales în Germania: compoziții vizuale centrate pe forme abstracte în mișcare (*Simfonie diagonală*, Eggeling, 1923) și pe ritmuri pure (seria *Ritmuri*, Richter 1921-26). Dar francezii rămân, în ceea ce îi privește, figurativi, și dacă îi interesează și mișcarea (resurse ale montajului, ale supraimprimării și ale diverselor trucaje vizuale) este pentru a trata subiecte concrete: obiecte vizuale, mașinării, corpul uman, *Baletul mecanic* (Léger, 1924). Dadaiștii adaugă aici o tușă de deriziune, de anarhism și de provocare. *Antract* (Clair și Picabia, 1924) se joacă cu imagini șoc (o dansatoare cu barbă, un dric tras de dromaderi) și cu montajul accelerat încrezător în abstracția vizuală. Suprarealiștii explorează și mai mult, cu ajutorul oscilațiilor de imagini, fantasmele erotice și pulsiunile revoluționare, dar ei nu sunt cu adevărat reprezentați, la vremea respectivă, decât de Buñuel și Dali (*Câinele andaluz*, 1928; *Epoca de aur*, 1930). Aceste două filme pun totuși bazele unei narațiuni care nu ascultă de logica povestirii clasice, cultivă rupturile, onirismul, imaginile mentale, confuzia între subiectivitate și obiectivitate, viziunile agresive (ochiul femeii tăiat cu lama, în *Câinele andaluz).*

Expresionismul german

Cinematograful expresionist german participă la o vastă mișcare estetică înglobând artele plastice, literatura, artele spectacolului, arhitectura între 1907-26. El se opune radical realismului și verosimilului: este un cinema al "viziunilor ", "halucinațiilor", creația unui univers prin exacerbarea formelor. Influența pictorilor și arhitecților traversează filmele ex-

presioniste, identificabilă în recurgerea la decoruri ireale (*Cabinetul doctorului Caligari*, Wiene, 1919) sau monumentale (*Metropolis*, Lang, 1926) și în munca de compoziție a imaginilor: opoziții puternice între umbre și lumini, stilizare, spațiu picturalizat și teatralizat fără limită. Machiajul, costumele și jocul actorilor participă la instalarea unui univers cu hotărâre artificial, halucinant, tulburător, cu orașele sale labirintice, creaturile neobișnuite (somnambuli, manechini, roboți, Golem, doctori criminali, dubluri etc.), cu sărbătorile sale populare malefice.

Toate aceste mișcări - este destinul mișcărilor estetice - s-au stins din diverse motive (ideologice și politice, economice). Dar, printr-unul sau altul din aspectele lor, au pătruns în cinematograful clasic și nu au încetat să influențeze producția cinematografică ulterioară. Câteva exemple, evident îndrumătoare: utilizarea prim-planurilor și luminilor "patetice" a la Eisenstein, se regăsește în *Fructele mâniei* (John Ford, 1940). resursele montajului, ale supradecupajului au fost abundent exploatate de Hitchcock (comparați pentru a vă convinge, scena cu scara din Odesa din *Crucișătorul Potemkin* cu atacul păsărilor la ieșirea din școală în *Păsările*: supradecupaj, dilatare temporală, prim planuri, detalii -ochelari sparți - etc.). Cât despre aspectele mai ideologice ale montajului sovietic, se regăsesc la anumiți cineaști din anii '30 (Vigo, *Apropo de Nice*, 1929; Renoir, *A noastră-i viața*) și 60 (Godard, *Carabinierii*).

Cercetările mișcării avangardelor au hrănit evident cinematograful underground dar ele au atins și producția curentă. Pentru a nu lua decât două exemple, se vor regăsi idei în opera lui Leos Carax (scena cu cel care scuipă foc în *Îndrăgostiții de pe Pont Neuf*, 1991) sau a unui Wim Wenders (simfonie vizuală pe motivul Berlinului, la începutul filmului *Cerul deasupra Berlinului*, 1987, variații formale pe imagini video în *Până la capătul lumii*, 1991). Dar vom găsi mulți cineaști pătrunși atât de motive vizuale cât și de teme conceptuale: Bresson, Antonioni, Godard...

Cât despre expresionism, a marcat profund cinematograful german (Pabst, Sternberg), pe cel american, prin emigrație (Sternberg, Lang), și mai ales anumite genuri (filmul negru: Welles, Hawks; filmul de groază), cinematograful european din anii '40-50 (filme narative "negre" de Duvivier sau de Carné, de exemplu).

Bineînțeles, aceste transpoziții formale se fac tot pe baza unui context diferit. Și aici este misiunea analistului să repereze filiația, referința, inspirația, să aprecieze punerea în practică, limitele, noile semnificații. Urmele expresionismului nu lipsesc în *Rebecca* sau *Omul Elefant* (David Linch 1980), care nu sunt totuși numai pentru asta filme expresioniste.

1.5. Cinematograful modern

Dacă ne referim la Gilles Deleuze (*L'image-temps*[1]), modernitatea cinematografică își găsește originile în Europa de după război, cu neo-realismul italian. Dezastre de război, absența totală a mijloacelor financiare, crize politice și ideologice: e vorba de a depune mărturie, de a arăta lumea contemporană în realitatea ei. Intriga este mai puțin importantă decât descrierea societății (subdezvoltarea economică, șomajul, problema satelor, condiția bătrânilor, a femeilor, a copiilor). Neo-realismul reface legătura cu documentarul (gen care nu a încetat să evolueze, de la primele imagini ale fraților Lumière la documentare angajate de Lacombe, Carné sau Vigo în anii '20, trecând prin cele britanice); turnare în exterior, în decoruri naturale, refuzul efectelor vizuale sau al efectelor de montaj, imagini puțin contrastante, recurs la actori non profesioniști (muncitori, pescari, țărani, etc.), subiecte sociale, intrigi laxe, fără acțiuni spectaculoase (personaje centrale nu eroi, ci bătrâni, șomeri, oameni simpli).

Totuși, spre sfârșitul anilor '50, modernitatea europeană devine mai complexă sub presiunea a diferiți factori: evoluția mentalităților (grijile colective, sociale, lasă loc problemelor psihologice mai individualizate) evoluția tehnicilor (progres al materialului ușor de întregistrare a imaginilor și sunetelor, camera de 16 mm, magnetofon), influența altor arte (literatură, teatru), modificări ale mediului cinematografic (producători și cineaști mai independenți, bugete micșorate, turnări mai libere și mai suple). Noțiunea de autor își face apariția, și dă loc operelor din ce în ce mai personale (Fellini, Bergman, Truffaut). Bineînțeles, modernitatea europeană se inspiră de la predecesorii săi, de la "patrons" cum i-au numit respectuos tinerii cineaști de atunci (Renoir, Rossellini), și a fost anunțată de oameni ca Robert Bresson și Jacques Tati.

Față de modelul clasic, filmul modern se caracterizează:
- prin povestiri mai laxe, mai puțin legate organic, mai puțin dramatizate, comportând momente goale, lacune, probleme nerezolvate, scopuri câteodată deschise sau ambigue;
- prin personaje mai puțin net desenate, adesea în criză (criză a cuplurilor, criză psihologică), puțin înclinate către acțiune;

[1] Giles Deleuze, *L'Image-temps*, Editura Minuit, 1985.

- prin procedee vizuale sau sonore deranjând frontierele dintre subiectivism (al personajului, al autorului) și obiectivitate (a ceea ce este arătat): vise, halucinații, fantasme, amintiri, alternate brusc cu imagini ale "prezentului obiectiv" (vezi Fellini, Bergman, Carlos Saura, toți precedați de Buñuel); amestec de stil documentar sau reportaj cu o filmare de ficțiune mai clasică (Rohmer, Godard); manipulări temporale producând spectatorilor efecte de confuzie între prezent, trecut și timp imaginar (Resnais);
- printr-o prezență puternică a autorului, a mărcilor sale stilistice, a privirii sale asupra personajelor și a istoriei pe care o povestește: comentariu narativ (vocile off la Truffaut), mișcări de aparat, rupturi stilistice bruște (Godard), prim planuri inexistente, planuri lungi fixe (Bergman, Eustache);
- printr-o anumită tendință spre reflexivități, adică spre a vorbi despre sine (despre cinema, despre filme, despre reprezentare și despre arte, despre relații între imagine, imaginar și real, despre creație): vezi *8 1/2* (Fellini), *Noaptea americană* (Truffaut), *Starea de lucruri* (Wenders), *Disprețul* (Godard), *Profesiunea: reporter* (Antonioni), *Călătoria actorilor* (Angelopoulos), *Fanny și Alexandre* (Bergman), și multe altele. De unde un gust pronunțat pentru citări directe (filme în film) sau indirecte (secvențe inspirate și alte secvențe) și, la anumiți cineaști, pentru căutări formale exaltând cinematograful pentru el însuși (Antonioni, Godard).

Vedem că, prin anumite aspecte, modernitatea anilor 60-70 se inspiră și din istoria cinematografului: puncte comune cu impresioniștii anilor 20, omagii cinematografului clasic hollywoodian, etc. Dar ea influențează la rândul său producția curentă și cineaștii americani (Altman, Kubrick, Coppola, Scorsese).

Această punere în perspectivă foarte bruscă și foarte lacunară (am putea scrie o istorie a profunzimii câmpului sau imaginilor mentale la cinema) nu are alt scop decât să sensibilizeze analistul la necesitatea de a situa filmul în evoluția formelor. Cineaștii moștenesc, observă, se impregnează, citează, parodiază, plagiază, deturnează, integrează operele care le preced pe ale lor. Elementele filmice pe care le credeam depășite, revolute, au fost reluate (de exemplu utilizarea filtrului, a irisului, frecvente în filmul mut, readuse la modă în anii 60 de cineaștii Noului Val francez), dar în contexte diferite, formele și semnificațiile fiind automat înnoite.

Cu alte cuvinte, formele cinematografice se constituie într-un fond cultural din care se inspiră creatorii, și revine analistului să dea socoteală de mișcările care decurg de aici.

Cadrajul 1

Componentele planului

Definiție

Porțiune de film înregistrată de cameră între începutul și sfârșitul unui cadru; într-un film terminat, planul e limitat de ceea ce îl leagă de planurile care-l preced, și îi urmează.

Componentele planului

1. Durata ("flash" - plan egalând capacitatea încărcătorului camerei).
2. Unghiul de filmare (frontal/lateral, de sus în jos/ de jos în sus, etc.).
3. Fixitate sau mișcare (cameră fixă/ în mișcare: travelling, panoramic, mișcare cu macaraua, camera purtată, etc., obiectiv fix/zoom mișcare optică).
Planul-secvenței, fix sau în mișcare, realizează conjuncția unui singur plan și o singură unitate narativă (de loc sau de acțiune).
4. Scară (locul camerei în raport cu obiectul filmat): plan general sau de mare ansamblu; plan de ansamblu, plan de semi-ansamblu; plan mijlociu (om în picioare); plan american (sub genunchi); plan apropiat (talie, piept); prim plan (chip); plan foarte apropiat (insert, detaliu).
5. Cadraj: include locul unde stă camera, obiectivul ales, unghiul de filmare, organizarea spațiului și a obiectelor filmate în câmp.
6. Profunzimea câmpului: în funcție de obiectivul ales, lumini, dispoziția obiectelor în câmp, locul camerei, partea netă, vizibilă a câmpului, va fi mai puțin importantă.
7. Situarea planului în montaj, din ansamblul filmului: unde? când? între ce și ce? etc.
8. Definiția imaginii: color/ alb-negru, "granulația" fotografiei, iluminare, compoziție plastică etc.

După planul "Voici" de Pascal BONITZER în Cahiers, du cinéma, n^0 273-275, 1977.

Cadrajul 2

Secvențe și profiluri secvențiale

1. *Secvența*

Definiție: ansamblu de planuri constituind o unitate narativă definită în funcție de loc și acțiune. Planul-secvență corespunde realizării unei secvențe într-un singur plan.

Câteva tipuri mari de secvențe:

- Parametri filmici (după Christian Metz[1]):
  - scena sau secvența în timp real: durata proiecției egalează pe cea fictivă;
  - secvența "obișnuită": comportă elipse temporale mai mult sau mai puțin importante; suită cronologică;
  - secvența alternată: arată alternativ două (sau mai multe) acțiuni simultane;
  - secvența "în paralel" - arată alternativ două (sau mai multe) stări de lucruri (acțiuni, obiecte, peisaje, activități etc.), fără liant cronologic marcat, pentru a stabili, de exemplu, o comparație;
  - secvența "pe episoade": o evoluție acoperind o perioadă de timp importantă este arătată în câteva planuri caracteristice separate de elipse.
  - secvența "în acoladă" - montaj cu mai multe planuri arătând o singură stare de lucruri (războiul, de exemplu).
- Parametrii scenariului: permit a distinge secvențe:
  - în exterior/ în interior;
  - ziua/ noaptea;
  - vizuale/ dialogate;
  - de acțiune, de mișcare, de tensiune/ acțiune, imobilitate, destindere;
  - intime, colective, publice;
  - cu un personaj/ cu două personaje/ de grup, etc.

2. *Profiluri secvențiale*

Depind de variabilele următoare

- numărul și durata secvențelor - permit a opune filmele (sau părți de film) foarte "decupate" altora mai puțin decupate (comparați de exemplu pe Hitchcock cu Angelopoulos);

[1] Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tome 1, Klincksieck, 1968.

- înlănțuirea secvențelor: rapidă/ lentă, "cut"/ prin figură de demarcație (fondu-uri, înlănțuire muzicală sau sonoră, etc.); cronologic marcată/ a-cronologică; logic motivată/ neclar motivată; continuă/discontinuă;
- ritm inter și intra-secvențial: rapid/lent; "tare"/"moale", continuu/discontinuu, etc.

2. CÂTEVA INSTRUMENTE NARATOLOGICE

Abordările naratologice ale filmului prezente astăzi pe piață sunt extrem de numeroase și variate: unele, teoretice, țintesc să fondeze o naratologie a expresiei, ele pun în joc ansamblul poveștilor filmice vis-à-vis de cele non filmice (teatrale sau romanești de exemplu). Altele, în interiorul ansamblului povestirilor filmice, prin istoria cinematografului țintesc să stabilească sau participă la stabilirea unei tipologii de povestiri definind mari forme narative. În sfârșit, cea pe care o adoptă analistul naratolog țintește să descrie funcționarea narativă proprie a unui film deosebit sau a unei părți dintr-un film deosebit.

Trebuie bineînțeles, pusă la punct o infinitate de demersuri hibride și tot felul de interacțiuni între aceste trei demersuri - cel al lui André Gaudreault de exemplu ține în același timp de primul când se încăpățânează să apere existența unei narativități intrinseci a filmului, de al doilea când se oprește în special la filmele numite "ale începuturilor", și de al treilea când se oprește în special la *Stropitorul stropit*[1].

În ceea ce privește al patrulea demers, de care ne ocupăm în special aici, e important să mergem și mai departe cu precizia. În fapt, să-ți intitulezi studiul "*Cyrano de Bergerac*: analiză naratologică" nu ajunge pentru a-ți fi situat punctul de vedere în peisajul naratologiei filmice. Și aici, în spatele unui astfel de titlu o mulțime de promisiuni.

[1] André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Méridiens-Klincksieck.

2.1. Povestire, narațiune, diegeză

În *Esthétique du film*[1], Marc Vernet reia tripartiția operațională a lui Gérard Genette: povestire/narațiune/ istorie-diegeză, pentru a o aplica filmului[2].

Istoria, ne spune el, este "semnificativul, conținutul narativ". *Cyrano de Bergerac*, de exemplu, va povesti istoria unui urât și talentat poet și om de arme care înfruntă o căutare dublă: dragostea unei femei prețioase (prin frumosul Christian de Neuvillette) și libertatea sa, nu mai puțin prețioasă".

Termenul de diegeză, apropiat, dar nu sinonim cu istorie (căci are o bătaie mai lungă), desemnează istoria și marginile ei, istoria și universul fictiv pe care ea îl presupune (sau "post-supune"), în orice caz, care îi este *asociat* (Parisul lui Richelieu face parte din diegeza lui *Cyrano de Bergerac*). Acest termen prezintă marele avantaj de a oferi adjectivul "diegetic" (când adjectivul "istoric" se arată inutilizabil) și în același timp o serie de expresii foarte utile ca: "univers sau lume diegetică", "timp, durată-diegetice", "spațiu diegetic", "sunet, zgomot, muzică diegetice (sau extra-diegetice)"[3].

Istoria și diegeza privesc deci partea povestirii non specific filmică. Ele sunt ceea ce synopsis-ul, scenariul, filmul au în comun: un conținut , independent de mediumul care îl asumă.

Într-un film, perechea diegezei, este bineînțeles tot ceea ce ține de exprimare, ceea ce este propriu medium-ului, o asamblare de imagini specifice, de cuvinte (spuse sau scrise), de zgomote, de muzică - materialitatea filmului.

Locul întâlnirii și al subtilei asociații conținut-expresie, este evident povestirea, definită de Marc Vernet, ca "enunțul în materialitatea sa, textul narativ care își asumă istoria de povestit". Povestirea este cea care permite istoriei să ia contur, căci istoria ca atare nu există. Ea este un fel de magmă amorfă. A o spune cu cuvinte, oral sau scris, înseamnă deja a o povesti. Un synopsis este o povestire, și un scenariu, și un simplu rezumat. Istoria neasumată de o povestire rămâne în starea de virtualitate.

[1] J. Aumont, A. Bergala, M. Marie, V. Vernet, *Esthétique du film*, Nathan-Université, 1983.

[2] Gérard Genette, *Figures III*, "Discours du récit" (Introduction), Editions du Seuil, coll Poétique, Paris, 1972.

[3] Voir *Estétique du film, p.80-82, Lecture du film, p.74-77.*

Când spun că "*Cyrano* e istoria unui poet şi om de arme"..., în realitate operez deja o punere în povestire a istoriei. Această povestire este diferită de cea pe care o propune piesa lui Edmond Rostand, de cea pe care o propune filmul însuşi, de cea pe care o propune un spectator oarecare care a văzut filmul şi care nu-l povesteşte.

La fel, numai articulate într-un conţinut, componentele expresive ale filmului capătă o raţiune de a fi. Un travelling nu înseamnă nimic ca atare. El capătă un sens dacă însoţeşte cutare personaj, şi altul dacă mătură cutare peisaj... Conţinutul şi expresia formează un tot. Numai combinarea lor, intima lor asociere poate genera semnificaţie. Nu putem pretinde că lucrăm asupra sensului unui film fără a convoca de la început şi în sincronie istoria şi maniera. Oare Queneau nu ne-a convins definitiv că a povesti diferit înseamnă a schimba sensul[1].

În sfârşit, naraţiunea corespunde, tot după Marc Vernet, "actului narativ producător şi, prin extensie, ansamblului situaţiei reale sau fictive în care ea se instalează. Ea priveşte raporturile existând între enunţ şi enunţare aşa cum ele se lasă citite în povestire: ele nu sunt deci analizabile decât în funcţie de urmele lăsate în textul narativ" sau mai degrabă, după Christian Metz, în funcţie de "configuraţii enunţiative" (pentru că enunţarea nu este mereu *marcată*, ci mereu *activă*")[2].

Metz şi Vernet o spun: în interiorul textului se reperează indiciile enunţării acestui text. Să ne păzim de a căuta pe lângă text vreun enunţător sau narator, responsabil de producţia textului. Să lăsăm mai ales la o parte noţiunea de autor care nu priveşte direct naratologia. Pot spune: Alfred Hitchcock a realizat *Rebecca* (pentru precizie ar trebui citat lângă el ansamblul colaboratorilor lui), dar sigur nu Hithcoock este cel care "enunţă" povestirea pe care eu o văd la cinema, ci filmul însuşi "se enunţă".

2.2. Enunţarea

Fie şi numai în titlul cărţii sale: *"L'Enonciation impersonnelle ou le site du film"*, Christian Metz afirmă explicit natura non-antropomorfă a enunţării filmice. În primele pagini ale cărţii el arată cum, conştient sau nu, avem o tendinţă aproape naturală să plasăm în amonte sau în aval de

[1] Vezi Raymond Queneau, *Exercises de style,* Folio-Gallimard, 1947.

[2] Christian Metz, *L'Enonciation impersonnelle ou le site du film,* Méridiens-Klincksieck, 1991.

film instanţe cărora le atribuim mai mult sau mai puţin explicit o natură umană; aceste instanţe trimit într-un fel mai mult sau mai puţin ascuns la autor şi la spectator. Acestea ar putea explica de ce suntem tentaţi să transpunem în domeniul filmic dispozitivul enunţiativ al schimbului verbal, fondat pe aparatul deictic (numim deictică orice marcă, orice indicator, trimiţând la locutor ca şi la situaţia enunţării. Cele mai curente sunt pronumele personale, pronumele şi adjectivele posesive şi demonstrative, adverbele de timp şi de loc şi timpurile verbelor). Într-o frază de tipul: "Îţi înapoiez cei 10 franci pe care i-ai împrumutat ieri"), prezentul "înapoiez" trimite la prezentul enunţării, trecutul "am împrumutat" şi adverbul de timp "ieri" trimit la un trecut *relativ*, la prezentul enunţării, pronumele "eu" sursa enunţării filmice (sau literare) şi "tu" ţinta acesteia, considerând astfel filmul ca locul unei conversaţii indirecte (sau o metaforă a conversaţiei) între sursa şi ţinta enunţării.

Ori, ne spune Christian Metz, nu pentru că dialogurile filmice (sau părţile dialogate ale unui roman) pun la treabă bateria deictică trebuie să ne autorizăm a asimila enunţarea filmică (sau literară) cu enunţarea conversaţională. Într-un schimb verbal oral, "deicticele dau informaţii despre enunţare, prin enunţarea însăşi" în timp ce deicticele din dialogurile unui film dau informaţii nu despre enunţarea filmului, ci despre enunţarea internă, ea însăşi enunţată de film (când un personaj din film spune: "întotdeauna am urât această femeie", "eu" nu trimite la sursa enunţării filmului, bineînţeles). Pe de altă parte, invers decât conversaţia, filmul şi romanul sunt "discursuri pregătite dinainte şi imuabile". Să ne închipuim că frazei "Îţi dau înapoi cei 10 franci...", emisă de locutorul X, interlocutorul Y răspunde foarte original: "Îţi mulţumesc". În acest scurt răspuns "eu" nu mai trimite la X ca în prima frază, ci la Y şi "îţi" nu la Y ci la X. În conversaţie "eu" şi "tu" sunt în orice moment interschimbabile. Discursul nu e îngheţat, Y poate interveni în discursul lui X şi X în cel al lui Y. Această "reversibilitate" a lui"eu" şi a lui "tu" face parte din fundamentele enunţării deictice în schimbul oral. Nimic asemănător în enunţarea filmică sau literară, nici un adevărat dialog posibil între sursă şi ţintă, nici o intervenţie posibilă a lui "tu", nici o interschimbabilitate a rolurilor.

În sfârşit, Christian Metz punctează diferenţa între roman şi film: romanul este în întregime verbal, materia filmului este extra-lingvistică. Anumiţi cercetători merg până la a refuza noţiunea de enunţare privind filmul, pretextând că aceasta nu se poate aplica decât cuvântului şi scrierii şi

nu producţiei de imagini. Fără a merge până la a priva filmul de enunţare, va trebui în orice caz conceput un aparat enunţiativ care să nu fie esenţialmente deictic (şi deci antropomorf), nu personal (ca pronumele pe care le numim astfel), şi care nu imită prea fidel cutare sau cutare dispozitiv lingvistic. Pentru asta, autorul nostru propune mai întâi să fie înlocuiţi termenii "enunţiator" şi "enunţiatar" al căror sufix sună prea antropomorfic prin "sursă sau lăcaş al enunţării" şi "ţintă sau obiective al enunţării", mai neutre. Apoi arată că dacă enunţarea nu e în primul rând reperabilă prin deictice, ea este reperabilă prin construcţii *reflexive*. Când *"filmul ne vorbeşte despre el însuşi, sau despre cinema, sau despre poziţia spectatorului"* atunci ne dezvăluie secretele dispozitivului său enunţiativ. Enunţul se "dedublează", se "repliază asupra lui însuşi" şi vorbeşte despre situaţia producţiei sale. Metz ia exemplul personajelor dintr-un film care, privind printr-o fereastră, îmi amintesc mie, spectator, că sunt la cinema, într-o poziţie vecină, "fereastra" mea fiind ecranul[1]. Aceasta constituie o configuraţie enunţiativă. Filmul în film (filmul lasă să se vadă proiecţia filmului) este şi o figură de reflexivitate foarte expresivă... Metz analizează astfel în cartea sa marile configuraţii enunţiative.

Chestiunea producţiei povestirii a lăsat loc unui belşug terminologic care merită a fi puţin reîncadrat. Ceea ce putem afirma din capul locului este prezenţa pozitiv sau negativ marcată pentru fiecare film narativ, a unui lăcaş, a unei surse, a unei instanţe de enunţare (Christian Metz), de instanţa naratoare, sau narator, fundamental, narator de prim ordin, mega-narator (André Gaudreault[2]), cei doi autori atribuie "monştrilor" lor aceeaşi origine: "Marele Pictor" , "Maestrul de ceremonii" al lui Albert Laffay[3]. Rudenia între enunţare şi narăţiune devine evidentă. Luând opusul unui anumit număr de cercetători, Christian Metz merge până la a asimila cele două noţiuni, în cazul filmului narativ, "nemaidispunând atunci de criteriul teoretic pentru a-l distinge": "Când un film e narativ, totul în el devine narativ, chiar granulaţia peliculei şi timbrul vocilor[4]". Numai în filmele non-narative se simte diferenţa: narăţiunea este absentă

[1] *Op. cit.* p. 21.

[2] André Gaudreault, *op cit.*

[3] Albert Laffay, *Logique du cinéma*, Paris, Masson, 1964.

[4] Christian Metz, *op. cit*

dar nu şi enunţarea. "Enunţare" e un termen mai general decât "narăţiune" căci se aplică oricărui tip de enunţ. Narăţiunea, dimpotrivă, nu interesează decât textele narative în care ea se confundă cu enunţarea. Naratologul va adopta de preferinţă termeni naratologici, instanţă naratologică, narator, mai complici şi mai familiari în ochii săi, dar va rămâne deschis şi "convivial" cu privire la orice discurs ţinut în termeni de enunţare şi derivaţi.

2.3. Narator(i) şi instanţă narativă

Această instanţă naratoare fundamentală îşi poate delega puterile unuia sau mai multor naratori asumându-şi totalitatea povestirii sau o parte din ea. Acest narator delegat poate lua mai multe forme:

1. Poate fi extra-diegetic: "comentatorul exterior" este cel despre care vorbeşte Christian Metz. El apare atunci sub formă de voce identificabilă sau nu[1] (exemplu vocea off pe care genericul din *Plăcerea* o prezintă ca pe cea a lui Maupassant).

2. Se poate situa la liziera diegezei. Acest narator, fără a interveni direct în derularea istoriei, poate aparţine mediului diegetic. Christian Metz ia exemplu din *Magnificul Amberson*, unde vocea comentariului poate fi considerată ca pentru cea a unui vecin, a unui locuitor al oraşului. Acest narator delegat acolo este un observator exterior acţiunii, dar presupus non-exterior universului diegetic, Metz a botezat această voce "peridiegetică[2]".

3. În sfârşit, naratorul fundamental îşi poate delega puterile unuia sau mai multor personaje:

• În *Noaptea amintirilor*, trei lungi flash-back-uri introduse prin fonduri înlănţuite pe care o muzică specifică vine să le sprijine: acestea sunt propriile amintiri pe care François le rememorează şi asumă în calitate de narator. Să notăm cartonul scris care precede genericul (*"un om a ucis... Închis, într-o cameră, el evocă circumstanţele care au făcut din el un ucigaş"*) îl pune din capul locului pe François în poziţia de narator delegat: "*evocă*" este şi mai tare decât "îşi aminteşte" căci dacă putem să ne amintim pentru noi, atunci când evocăm o istorie o facem pentru

[1] *Ibidem*, p. 53.

[2] *Ibidem*, p. 55

altcineva. Fără voce de acompaniament (dacă nu este "*şi totuşi abia ieri, aminteşte-ţi*" cel care să anunţe primul flash-back), şi totuşi de fiecare dată un debreiaj (operaţiune prin care trecem de la prima povestire la a doua povestire, aici aceea a lui François) care, graţie asocierii travelling - muzică, atribuie fără ambiguitate posibila povestire lui François.

• Alt caz: cel în care personajul narator este dotat cu o voce însărcinată să însoţească istoria povestită. Este "vocea eu" a lui Michel Chion[1], reluată de Christian Metz, calificată de acesta din urmă drept "*juxta-diegetică*". Personajul este diegetic, dar vocea, ca voce, nu este pe deplin căci nu ne este arătat naratorul în timp ce povesteşte [...]. Această voce [...] permite unui personaj din diegeză să iasă din ea rămânând totuşi [acolo][2].

Aceste sub-povestiri ale personajelor au un caracter subiectiv. Primele descrise arată şi povestesc gândul personajului, iar celelalte fac personajul prea "activ" în actul narativ, prin această voce care, tot după Christian Metz, are o funcţie de adresă (indirectă) "la spectator"[3]. În ambele cazuri este vorba de o *focalizare mentală.*

Există o altă formă de focalizare mentală, vocea interioară: auzim ceea ce gândeşte personajul dar fie vedem personajul mut, fie nu percepem cuvintele care-i ies din gură. Gândurile personajului nu intervin decât în banda de sunet şi nu în cea de imagine. Astfel, în *Noaptea americană*, îl vedem la un moment dat pe Ferrand (François Truffaut) certându-se cu producătorul care îi confirmă imposibilitatea de a obţine o suplimentare de buget. În momentul în care producătorul se depărtează auzim gândurile îngrijorate ale lui Ferrand, graţie vocii sale interioare. Este o sciziune bandă de imagine/ bandă de sunet faţă de efectul de subiectivitate.

Focalizării mentale Christian Metz îi opune:
- focalizarea vizuală;
- focalizarea auditivă[4]

(Vezi în această privinţă cadrajul 4 privind punctul de vedere şi de ascultare).

[1] Michel Chion, *La Voix au cinéma*, Editions de l'Etoile (Cahiers du cinéma), 1982.
[2] *Ibidem*, p. 142
[3] *Ibidem* p. 146.
[4] *Ibidem*, p. 115.

Pentru a încheia, câteva cuvinte despre statutul naratorului delegat în toate cazurile evocate de focalizare. Uneori numim fără nici o dificultate narator delegat comentatorul exterior, sau personajul care îşi asumă, în focalizare mentală, o secvenţă. E mai greu să o facem atunci când e vorba de a atribui unui personaj o vedere sau un sunet subiectiv. Totuşi, nu înseamnă că în astfel de configuraţii, instanţa naratoare fundamentală nu îşi deleagă puterile uneia de ordin secund. Durata acestei "povestiri" secundare este adesea atât de scurtă încât nu ai timp să percepi şi să resimţi "efectul-povestire". Dealtfel operaţiunile debreiaj (trecere de la prima povestire la o a doua) şi de ambreiaj (întoarcerea la prima povestire) nu au loc. De ce? Pur şi simplu pentru că rămânem în acelaşi spaţiu-timp, nu se schimbă "stratul" narativ. Şi pe de altă parte, naratorul delegat nu îşi asumă neapărat toată povestirea, ci numai o parte câteodată. Problema nu se pune atunci când punctul de vedere şi punctul de ascultare coincid. Să nu uităm că punctul de ascultare este în general mai mult sau mai puţin localizabil decât cel de vedere, în afară de cazurile deosebite, cum sunt convorbirile telefonice. Astfel, un punct de vedere subiectiv este rareori însoţit de un punct de ascultare "contradictoriu": când văd ceea ce vede personajul, aud în general ce aude şi el (acelaşi lucru ca şi ce aud eventual alte personaje). În schimb, când aud în mod artificial ceea ce aude un personaj la telefon de exemplu (punctul de ascultare marcat), văd în general altceva decât vede personajul. Cel mai des, îl văd pe el ascultând. rar se întâmplă ca punctul de vedere să însoţească punctul de ascultare, în timp ce inversul e natural. În cazul punctului de ascultare, personajul care ascultă nu îşi asumă vizualul, ci numai auditiv-sonorul. El nu poate fi considerat narator parţial, conarator. El împarte actul narativ cu instanţa naratoare fundamentală.

Personajul-narator:

1. Ştie şi comunică (focalizare mentală):
→ narator (François în *Noaptea amintirilor* care îşi povesteşte istoria).
→ necesitatea operaţiunilor de debreiaj şi de ambreiaj
2. Aude şi se face auzit (focalizarea auditivă):
→ narator-sunet (ex: spectatorul aude ceea ce aude personajul la telefon)
3. Vede şi arată (focalizare vizuală):
→ narator-imagine (travelling înainte lung subiectiv în prolog la Rebecca: nu ştim ce aude personajul pentru că banda de sunet este monopolizată de vocea off).
4. Vede şi aude şi se face văzut şi auzit (focalizare audio-vizuală):

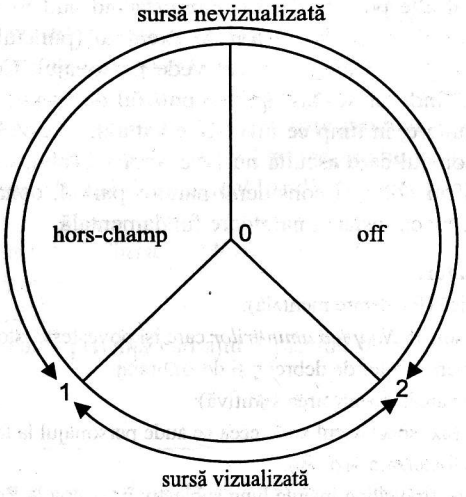
→ narator imagine-sunet.

În cazurile 2, 3, 4: absența debraiajului și a ambreiajului. Efectul de subiectivitate este obținut grație aservirii dispozitivului (cameră, priză de sunet).

Cadrajul 3

Pentru descrierea și analiza relațiilor între sunete și imagini

1. Trei materii ale expresiei sonore la cinema:
   - cuvintele;
   - zgomotele;
   - muzica.
2. Trei tipuri de raporturi între sunet și imagine (după Michel Chion), Le Son au cinéma, Editura Etoile, 1985):
   - sunet *in* : sursa sunetului (cuvânt, zgomot sau muzică) este vizibilă pe ecran; sunet *sincron;*
   - sunet *hors champ*: sursa sunetului nu este vizibilă pe imagine, dar poate fi imaginar situată în spațiul-timp al ficțiunii prezentate; diegetica sa (diegeza: desemnează universul ficțiunii, "lumea" prezentată și sugerată de film);
   - sunet *off*: emană dintr-o sursă invizibilă situată în alt spațiu-timp decât cel care este reprezentat pe ecran; sunet extra-diegetic și entero-diegetic.



Liniile 0-1/0-2/0-3 reprezintă frontierele între zone, frontiere care pot fi depășite: un sunet "hors-champ" poate deveni "in" și reciproc, un sunet "off" se poate adeveri "hors-champ", poate deveni "in" etc.

3. Înregistrarea sunetelor:
   - priza de sunet directă în momentul turnării;
   - post-sincronizare, în studio;
   - posibilitate de "mixaj" a sunetelor, în studio, combinând sau nu cele două formule și realizând, pe deasupra, combinații variabile de sunete și de imagini: *sincronismul* (sunet sincronizat cu imaginea); *non-sincronism* sau *a-sincronism* (non-corespondență, totală sau parțială, între sunete și imagini); *decalaje* și suprapuneri (întârzieri sau anticipări ale unora asupra altora); *contrapunct* etc.
4. Scrierea și înregistrarea dialogurilor:
   - nescrise, improvizate sau semi-improvizate și înregistrate în direct;
   - scrise, învățate, înregistrate în direct;
   - scrise, post-sincronizate;
   - dublate.

Cadrajul 4

Punct de vedere și punct de ascultare

1. La cinema, expresia *punct de vedere* poate fi înțeleasă în trei feluri:
   - punct de vedere în sensul strict *vizual*. De unde vedem ceea ce vedem? De unde este luată imaginea? Unde este plasată camera?
   - punctul de vedere în sensul *narativ*. Cine spune povestea? Din al cui punct de vedere este spusă istoria? Acest punct de vedere este reperabil sau nu?

   Cele două întrebări se combină când ne întrebăm: Cine vede? Punctul de vedere (vizual) este al unui personaj (imaginea numită câteodată "subiectivă"), sau al unui narator exterior? Imaginea se poate atribui unui personaj sau filmului?
   - punctul de vedere în sens ideologic. Care este punctul de vedere (opinia, "privirea") al filmului (al autorului) asupra personajelor, a poveștii spuse? Cum se manifestă el?
2. *Punctul de ascultare* pune oarecum aceeași ordine de probleme transpuse audiției:
   - De unde auzim ceea ce auzim? Punctul de ascultare este coerent cu punctul de vedere (vizual)? Este o disociere a celor două puncte?
   - Cine ascultă? Cine aude? Spectatorul și personajul (personajele) aud ei același lucru?

A distinge sunete "obiective" şi sunete "subiective".
A repera disocierile între puncte de vedere şi puncte de ascultare (de exemplu între punct de vedere exterior, obiectiv şi punct de ascultare interior, subiectiv).

Vezi:
Jacques AUMONT, "Le point de vue", in *Communications* n° 38, Seuil, 1983.
Michel CHION, *L'Audiovision*, Nathan-Université, 1991.

3. A ANALIZA/ A INTERPRETA

Am semnalat deja, alţii au spus-o chiar înaintea noastră[1], a descrie un film, a-l povesti înseamnă deja a-l interpreta pentru că înseamnă, într-un fel, a-l reconstrui (chiar a-l deconstrui?). Dar Umberto Eco aminteşte într-o operă recentă că este poate util a fixa limite interpretării[2], şi ne inspirăm din reflecţiile lui pentru a indica întâi un cadru al acestei problematici.

3.1. Limitele interpretării

Vom reţine trei distincţii propuse de Eco, asupra cărora ni se pare util să medităm în calitate de candidaţi la analiza de film.

Interpretare semantică/Interpretare critică: aceste două tipuri de activitate diferenţiază cititorul de analist (vezi introducerea noastră). Interpretarea *semantică* trimite într-adevăr la procesele prin care lectorul dă sens la ceea ce citeşte sau la ceea ce vede şi aude dacă e vorba de film. Cât despre interpretarea *critică*, ea trimite (după Eco), la atitudinea analistului care studiază de ce şi cum, pe planul organizării sale structurale de exemplu, textul (literar sau filmic) produce sens (sau interpretări semantice). Altfel spus, intepretarea critică (cuvântul *critic* nu comportă, aici, conotaţie evaluativă, nu are nimic, sau are prea puţin, de-a face cu

[1] Jacques Aumont, Michel Marie, *L'Analyse des films,* Nathan-Université, 1988.

[2] Umberto Eco, *Les Limites de l'interprétation*, Grasset, 1990-1992.

critica) se interesează de sens şi de producerea sensului[1], ea încearcă să stabilească legături între ceea ce se exprimă şi "cum se exprimă aceasta", legături mereu conjuncturale, ipoteze cerând fără încetare a fi verificate prin întoarcerea la text.

A interpreta/A utiliza: textul, filmul pot fi într-adevăr *folosite* de analist, mai degrabă decât interpretate. Să înţelegem prin asta că pot să mă folosesc de un film pentru a scrie biografia unui actor sau a unui realizator, sau pentru a realiza tabloul unei societăţi, sau pentru a descrie contururile unei mişcări estetice (vezi capitolul 1§1). În acest caz, obţin informaţii parţiale, izolate de film pentru a le pune în relaţie cu informaţii extratextuale (biografice, sociologice sau istorice, estetice) cu scopul de a-mi construi, descrierea, teza. Această utilizare nu este neapărat greşită (dacă se bazează pe o analiză reală a textului sau a filmului, şi nu pe prelevarea arbitrară a elementelor destinate a verifica o ipoteză), dar ea nu ţine seama (dealtfel nu este un obiectiv) de ansamblul textului. Cu alte cuvinte, folosirea textului provine mai mult din ceea ce vrea să spună lectorul-analist decât din ceea ce spune textul. Şi acest din urmă punct ne conduce evident, la întrebarea crucială: de unde vine sensul produs în şi de analiză?

Text/Autor/Lector: istoria critică este plină de polemici suscitate de această întrebare. În mod foarte schematic, cele trei poziţii extreme următoare pot fi distinse:
- sensul vine de la autor, din proiectul său, din intenţiile sale: a analiza un text înseamnă deci a reconstitui ceea ce autorul vroia să exprime;
- sensul vine din text: acesta prezintă o coerenţă internă, nu neapărat conformă intenţiilor explicite ale autorului său. Trebuie deci să degajăm această coerenţă, independent de orice "apriori" venind din afara textului, sensul vine de la lector, de la analist: el este cel care descoperă în text semnificaţii referindu-se la propriile sale sisteme de înţelegere, de valori şi de afecte.

Toată lumea este astăzi de acord în a postula că un text autorizează o pluralitate de interpretări. Dar este fără îndoială important să ştim dacă diversitatea acestor interpretări este voită, prevăzută de autor (care ar fi conceput deliberat o operă "deschisă", ambiguă sau simbolică) , produsă

[1] Vezi Roger Odin, *Cinéma et Production du sens,* Armand Colin.

de un text pe care funcționarea lui internă îl deschide spre diverse demersuri (fără ca autorul să-l fi elaborat astfel în mod deliberat) sau născută din activitatea interpretativă a lectorului proiectându-și grilele, obsesiile și dorințele pe orice obiect de analiză.

Ne îndoim desigur că sensurile degajate de analiza unui film au adesea origini mixte. Umberto Eco apără totuși recursul la "sensul literal"[1], adică la ceea ce este efectiv exprimat în text, în intenția operei până la urmă, ca mijloc de a fonda libertatea interpretativă pe verificări, pe validări cât de concrete cu putință. Intenția autorului și cea a lectorului constituie conjecturi, propuneri în legătură cu ceea ce spune opera: rămâne de examinat în ce măsură opera, în și prin coerența proprie, aprobă, dezaprobă aceste conjecturi sau indică altele.

Vom prelungi aceste reflecții apropo de cele două axe de interpretare: axa socio-istorică și axa simbolică.

3.2. Analiză și interpretare socio-istorică

Un film e un produs cultural înscris într-un context socio-istoric dat. Chiar dacă cinematograful se bucură de o relativă autonomie ca artă (față de alte produse culturale ca televiziunea sau presa), filmele n-ar putea fi izolate de celelalte sectoare de activitate ale societății care le produce (fie de economie, de politică, de știință și tehnică sau, bineînțeles, de celelalte arte).

Pentru a înțelege pe deplin producția cinematografică a unei perioade date într-o țară dată, trebuie să te faci economist, istoric (al instituțiilor, al tehnicilor, al artelor, etc.), sociolog.

Să pornim deci din nou de la film. În sensul în care înțelege Umberto Eco, putem folosi un film în vederea analizei unei societăți. Marc Ferro[2] a indicat acum nu mult timp limitele acestei utilizări. Intenția noastră va fi mai degrabă a pune întrebări filmului în calitate de ansamblu care oferă reprezentări trimițând direct sau indirect la societatea reală în care se înscrie. Ipoteza directoare a unei interpretări socio-istorice este că un film "vorbește" mereu despre prezent (sau "spune" mereu ceva despre prezent, despre "aici" și "acum" al contextului de producție). Faptul de a fi un film istoric sau de science-fiction nu schimbă cu nimic situația. Putem observa, de exemplu, că *Legăturile periculoase* de Laclos au făcut obiectul unei adaptări franțuzești în 1960 (Roger Vailland/Vadim), început al "eliberării sexuale", și al altor două adaptări la sfârșitul anilor '80 (Stephen Frears, 1988; Milos Forman, 1989), epocă de criză a eliberării sexuale. Cât despre extratereștri, ei sunt cel mai des purtătorii spaimelor și speranțelor societății care îi plăsmuiește: periculoși, invadatori în timpul războiului rece (*Invazia profanatorilor de morminte*, 1956), amabili mesageri punând în gardă oamenii împotriva exceselor lor de astăzi, la Spielberg sau Cameron (*Întâlnire de gradul trei*, 1977; *Abis*, 1989).

O dată cu trecerea anilor, reconstituirile istorice considerate drept cele mai exacte, proiecțiile futuriste cele mai îndrăznețe poartă marca evidentă a contextului lor de producție, fenomen cu atât mai puternic la cinema cu cât acesta este tributar unei tehnologii grele și complexe: aparate de înregistrat (camere, prize de sunet); pelicule, tehnici de montaj, de mixaj, de proiecție; lumini, lucru în studio sau în exterioare, machiaje, jocurile actorilor etc. Ceea ce vedem azi în *Portocala mecanică* este reprezentarea Angliei viitorului prin Anglia anului 1971, în *Valmont* o reprezentare a secolului al XVIII-lea francez prin Statele Unite ale anului 1989 (moduri de a vorbi de a se machia, de a se mișca, de a intra în contact; raporturi sociale, marginalitate și integrare socială, între altele).

Într-un film, oricare i-ar fi intenția (să descrie, să distreze, să critice, să denunțe, să militeze), societatea nu este de-a dreptul *arătată*, este pusă în scenă. Cu alte cuvinte, filmul operează alegeri, organizează elemente între ele, decupează în real și în imaginar, construiește o lume posibilă care întreține cu lumea reală relații complexe: el poate să-i fie în parte reflexul, dar poate să-i fie și refuzul (ocultând aspecte importante din lumea reală, idealizând, amplificând anumite defecte, propunând o "contra-lume" etc.). Reflex sau refuz, filmului constituie un *punct de vedere* asupra unui aspect al lumii contemporane. El structurează reprezentarea societății în spectacol, în dramă (în sensul general al termenului) și această structurare este cea care face obiectul grijilor analistului. Ea apare, dacă urmăm propunerile lui Pierre Sorlin[1], punând în evidență:

[1] *Op. cit.*, p. 33.

[2] *Analyses de films, analyse de sociétés*, Hachette, 1976.

[1] *Analyses de films, analyse de sociétés*, Hachette, 1976.

- sistemele de roluri ficționale şi sociale, schemele culturale identificând "locuri" în societate (exemple: soldații buni şi indienii răi, care devin indienii buni şi soldații răi în *Dans cu lupii*; femeia "fatală" şi femeia "benefică", etc.);
- tipurile de lupte sau de sfidări descrise în scenarii, rolurile sau grupurile sociale implicate în aceste acțiuni (exemplu: echipajul şi ofițerii, populația din Odesa şi soldații țarişti în *Crucişătorul Potemkin*; ambițiile individuale în *Wall Street* sau *O femeie face carieră*);
- felul în care apar: organizarea socială, ierarhiile, raporturile sociale;
- felul pozitiv sau negativ-selectiv de a percepe şi de a lăsa percepute locuri, fapte, evenimente, tipuri sociale, relații (ex: satul, țăranii şi activitățile rurale în *Jocuri interzise* de René Clément; Parisul în *Cu sufletul la gură* de Jean-Luc Godard; colaborarea în *Roma, oraş deschis* de Rossellini);
- maniera de a concepe timpul (individual, istoric, social);
- ceea ce se solicită din partea spectatorului: identificări, simpatie, emoție față de cutare rol sau cutare grup social sau cutare acțiune, refuz față de altele; reflecție, acțiune, etc.

Un film ca *Jocul cu moartea* (Jacques Feyder, 1934) arată un băiat de familie bună comițând deturnări de fonduri pentru a-şi întreține amanta. Familia lui îl somează să dispară pentru a scăpa de ruşinea închisorii. El se înrolează în Legiune. Va crede că-şi va regăsi amanta sub trăsăturile unei prostituate.

Nu se face nici o referire la locul geografic sau la istorie. Are loc un război cu indigenii (să fie vorba de sfârşitul pacificării Marocului, de războiul Rif-ului), dar dușmanul nu este niciodată văzut. În ceea ce priveşte locul, zărim o casbah labirintică, un cabaret minuscul, câteva planuri cu pustiul, unde corpurile soldaților se pierd, cazarma, decoruri care contrastează cu locuințele pariziene luxoase. Personajele nu evocă niciodată situația istorică sau politică. Dealtfel, Legiunea este din capul locului considerată un loc al *uitării* (acolo îți pierzi identitatea, nu mai eşti decât un soldat supus ordinelor superiorilor).

Am putea deci fi tentați să vedem în *Marele Joc* o melodramă tinzând să evacueze chestiunea colonială şi să întrețină nostalgia decorurilor exotice. Totuşi, filmul lui Feyder spune poate mai puțin decât ar părea:
- despre relațiile între Franța şi coloniile sale (în opoziția între un Paris disprețuitor, afacerist, şi un Maroc constituit din francezi fără rost şi indigeni fără chip);

- despre ce devine un francez în satele din Africa de Nord: o epavă (cabaretierul), un soldat automat (Piere Larquey), un jucător; o prostituată; oameni care îşi pierd identitatea (motivul pirandellian al dedublării este din acest punct de vedere interesant);
- asupra caracterului invizibil, misterios, intangibil al "celuilalt", al indigenului, pentru totdeauna sustras oricărei influențe.

Fără discurs direct deci, ci un pesimism latent, adânc, față de valorile şi efectele colonialismului.

O analiză aprofundată ar conduce la combinarea studiului factorilor interni filmului (scenariu, aspecte formale), cu informații externe asupra condițiilor producției, proiectul (cinematograful sovietic al anilor '20, anumite filme franțuzeşti din perioada Frontului popular, cinematograful american al anilor '40, de exemplu, îşi fixează obiective de ordin sociopolitic: exaltarea Revoluției, descrierea şi explicarea societății epocii, încurajarea participării la efortul războiului), contextul socio-istoric de difuziune. Însoțit sau nu de un proiect deliberat (dar produsul final nu e neapărat în completă concordanță cu proiectul inițial), filmul îndeplineşte o funcție în societatea care îl produce: el stă mărturie a realității, încearcă să acționeze asupra reprezentărilor şi mentalităților, reglează tensiunile şi le face să fie uitate.

Sunt două curse (cel puțin!) în care analistul trebuie să se păzească să nu cadă. În primul rând, cea care constă în a aprofunda anumite forme cinematografice cu anumite funcții. Astfel documentarul, actualitatea, reportajul prezintă caracteristici formale reperabile (şi care sunt de atribuit condițiilor turnării în direct), care le opun cinematografului de ficțiune, şi mai ales anumitor genuri marcate: montaj mai sacadat, cadraje aproximative, mişcări ale camerei mai "simțite", luări de vederi frontale, priviri către cameră, incidențe vizuale şi sonore (treceri prim câmp, rupturi ale scării sonore, etc.), discontinuități vizuale, etc. Or, acest cinema, "cinematograful realului", cum este câteodată numit, îndeplineşte în general o funcție de martor al realității. Dar ştim că toate caracteristicile formale raportate mai sus: 1. pot fi limitate, produse deliberat pentru a obține un "efect real" cinematografic, această practică existând de la începuturile cinematografului (actualități reconstituite ale anilor '10; vezi şi începutul de la *Cetățeanul Kane*); 2. pot fi puse în serviciul unui cinema de ficțiune (vezi utilizarea "direct"-ului de către Eric Rohmer sau un John Cassavetes). Invers, munca în studio, reconstituirea fondată pe o

estetică mai clasică, pot fi puse în slujba unui autentic proiect realist. Cât despre fantezie, ea nu încetează să diminueze cel mai des intenţii descriptive şi critice.

A doua capcană constă în a citi într-un film toată societatea şi istoria timpului, prezentă, trecută şi mai ales viitoare - câte analize ale *Cabinetului Doctorului Caligari* sau ale lui M dau de înţeles că autorii lor ar fi prevăzut pe Hitler şi nazismul. Interpretare retroactivă care trebuie temperată şi atribuită intenţiei analistului mai mult decât celei a operei sau a autorului. Numai dacă nu ne lăsăm furaţi de puterile presupuse magice ale celei de-a 7-a arte: în acest moment analistul riscă mult să nu mai fie decât un cinefil.

Încă o dată întoarcerea către film este deci ceea ce preconizăm, întoarcerea la materialitatea discursului său şi la parametrii săi reprezentativi.

3.3. Analiză şi interpretare simbolică

Trei clase de filme ar putea fi grosso modo edificatoare în ceea ce priveşte producţia de semnificaţii simbolice.

Mai întâi, filmele care capătă deliberat din partea spectatorului , **"o lectură" simbolică globală sau parţială.** Să înţelegem, prin lectură simbolică, o interpretare care nu s-ar putea opri la sensul literal (de exemplu: aceasta este o femeie sau un bărbat îmbrăcat în negru; aceasta este o rotiţă), ci situează din capul locului ceea ce este spus sau arătat în relaţie cu un "alt" sens (acest personaj este Moartea: vezi *Orpheu* de Jean Cocteau, *A şaptea pecete* de Ingmar Bergman, etc.; acestă rotiţă este un element de comparaţie; vezi *Vechiul şi noul* de Eisenstein, citat în capitolul 1§1). Această lectură simbolică este în general solicitată de faptul că universul diegetic, "lumea posibilă" construită de film, este foarte importantă faţă de orice lume reală trecută, prezentă sau imaginabilă, sau dacă apare ca lume "plauzibilă", este traversată de elemente heterogene venind să rupă coerenţa realistă (rotiţa în scena cu separatorul de lapte, monolitul în prologul "preistoric" la *Odiseea spaţială*). Apropierea simbolică de astfel de filme poate dealtfel să fie comandată de referinţe culturale explicite (a intitula un film *Orfeu*, *A şaptea pecete, Odiseea spaţială*, înseamnă deja a-l situa într-un "orizont simbolic" cu referinţă la texte mitice fondatoare). Ea vine oricum din intenţia autorului şi din cea a textului, oricare ar fi scopurile (ideologice, politice, spirituale, poetice) ale funcţionării simbolice, scopuri pe care analiza va trebui să le definească şi aprecieze.

Unul din aspectele non-neglijabile ale impactului acestui tip de filme priveşte sesizarea elementelor simbolice: la fel cum anumite opere picturale din secolele trecute, în mod deliberat încărcate de elemente simbolice, nu ne sunt comprehensibile astăzi decât parţial, la fel simbolistica, sistemul metaforic propriu anumitor filme, capătă o încărcătură culturală specifică pentru a fi pe deplin înţelese (vezi analiza la *Andrei Rubliov* de Tarkovski realizată de Guy Gauthier, de exemplu[1]). Este vorba de fiecare dată de un fel de cod, de un ansamblu de semne situate în contexte socio-culturale particulare.

O a doua clasă de filme (delimitarea de prima clasă este departe de a fi netă, bineînţeles) ar fi constituită din opere care, rămânând totuşi global într-o tonalitate "realistă", construind totuşi o linie plauzibilă şi făcând posibilă o lectură literală a istoriei, operează **un tratament special al materialului narativ şi filmic**. Aceste filme, de exemplu, nu se preocupă riguros de coerenţă şi plauzibilitate; nu sunt centrate pe o înlănţuire plină, motivată, continuă, de acţiuni sau pe construcţia psihologică a personajului. Prin îndepărtările lor faţă de o estetică pe deplin realistă şi clasică ele invită la o lectură simbolică. Ele nu sunt din capul locului simbolice, devin pe măsură ce se derulează. Vom vedea un astfel de exemplu în *Peisaj în ceaţă* de Theo Angelopoulos (vezi cap. 2, §1.2. şi 1.3). Aspectul simbolic poate fi desprins din structura de ansamblu a filmului (de exemplu ceea a călătoriei iniţiatice, pentru *Peisaj în ceaţă*), sau în tratamentul unui element sau altuia al istoriei (auzim, odată, pe mama copiilor, nu o vedem; nu vom şti niciodată dacă tatăl lor există cu adevărat), în parametri formali (vezi analiza detaliată a planului secvenţă sau a sfârşitului filmului).

Şi aici, sensul simbolic îşi are originea în intenţia autorului şi în cea a filmului.

Într-o a treia clasă de filme am putea grupa pe toate cele care nu capătă apriori lectură simbolică, ci se oferă, dimpotrivă unei **înţelegeri simple literale**. În acest caz, intenţia lectorului, a analistului ar fi cea care ar da posibilitatea unei "viclenii" a autorului (şi a textului) tinzând să disimuleze un sens simbolic sub o aparenţă plată.

[1] Guy Gauthier, *Andrei Tarkovski*, Edilig, 1988.

De altfel, putem postula că orice artă a reprezentării (filmul este una) dă naştere la producţii simbolice exprimând mai mult sau mai puţin direct, mai mult sau mai puţin explicit, mai mult sau mai puţin conştient, unul (sau mai multe) puncte de vedere asupra lumii reale. De ce fel (uri) de puncte de vedere este vorba (ideologic, moral, spiritual, estetic)? Cum se manifestă ele? Acestea sunt întrebările pe care le pune analistul filmului ştiind că răspunsurile nu se vor oferi neapărat la prima vedere.

Oricare ar fi clasa căreia îi aparţine un film, apropierea simbolică este deci legitimată, dar nu în acelaşi fel. Analistul va trebui să procedeze cu prudenţă, o configuraţie metaforică sublimată sau o absenţă aparentă de configuraţie metaforică putând totuşi să disimuleze o alta (vezi analiza la *Rebecca*, cap. 2, §3).

Să revenim la procedurile posibile de reperare a simbolicului. Vom aborda două aspecte ale problematicii, fără pretenţia de a fi exhaustivi.

Studiul scenariului

Scenariile de filme se referă câteodată (şi chiar adesea) la modele structurale, la mari scheme narative ieşite din patrimoniul universal, suporturi de conţinuturi simbolice, chiar mitice[1].

Această referire este explicită (am văzut *Orfeu*) sau implicită. Astfel *Peisaj în ceaţă* este conceput după schema Căutării şi a Călătoriei iniţiatice: doi copii îşi părăsesc mama pentru a-şi căuta tatăl, pe care nu l-au văzut niciodată (şi care poate nici nu există); în drum vor avea întâlniri, vor trece probe, vor descoperi aspecte ale lumii şi vieţii (moartea, munca, sexualitatea, dragostea, teatrul, banii, etc.); sfârşitul călătoriei este o transfigurare (a lumii şi a celor două personaje: vezi cap. 2, §1). Valoarea simbolică a acestui scenariu apare prin entorsele deliberate cu privire la plauzibilitate (cum de doi copii atât de mici reuşesc să facă o călătorie atât de lungă?); nu există frontieră Grecia/Germania; a doua întâlnire cu Oreste ţine de o întâmplare miraculoasă: de fapt, el apare de două ori ca salvatorul lor, etc.), în structura de ansamblu (vezi mai ales analiza începutului şi a sfârşitului filmului), în tratamentul personajelor (nu au experienţa existenţei psihologice, ci reprezintă mai degrabă categorii de personaje cu mişcările proprii, funcţiile lor sociale, pulsaţiile lor: copii, actori, tânăr, poliţişti, soldaţi, şofer de camion).

[1] Vezi Francis Vanoye, *Scénarios modèles, Modèles de scènarios*, Nathan, 1991, p. 27 şi următoarele.

Două axe de lectură par a se degaja pentru a interpreta acest itinerariu. Axa socio-istorică se impune prin precizia cu care filmul arată anumite aspecte din Grecia contemporană (trenuri, drumuri, peisaje industriale, comisariat de poliţie, dancing-uri) şi referinţele la istoria sa (scena cu actorii, vezi II;1). Axa spirituală este sugerată de schema iniţiatică şi de sfârşitul filmului. Aceste două axe s-ar putea articula într-un demers "psiho-socio-istoric". Mama-Patrie (Grecia anilor '88) nu prea oferă protecţie şi refugiu copiilor săi, după cum nu le-ar oferi mai multă protecţie nici legea unui Tată. Absenţa legii este şi sugerată şi de uşurinţa cu care copiii evadează de la comisariat şi trec prin buclele de poliţişti şi vameşi. Nu le rămâne acestor copii decât să evadeze într-un niciunde mitic, poate încărcat de speranţe.

În general, analistul poate emite ipoteza dublei funcţionări a oricărui scenariu de film. Pe de altă parte, scenariul structurează o povestire (o suită logică de evenimente, relaţii între personaje, conflicte, un ansamblu de informaţii de împrăştiat în film pentru a-i asigura înţelegerea şi plauzibilitatea) şi o progresie dramatică (după regulile alternanţei între timpi tari şi timpi slabi, şi cele ale progresiei continue a tensiunii până la deznodământ, trecând prin "climax"). Pe de altă parte, şi simultan, propune un punct de vedere (moral, estetic, politic, psihologic, poetic) asupra istoriei şi a personajelor, ca şi imagini ale lumii posibile prezentate, imagini mai mult sau mai puţin încărcate de conotaţii afective, fantasmatice, simbolice. Aceste două scenarii nu sunt neapărat convergente.

În analizele sale consacrate filmelor lui François Truffaut[1], Anne Gillain postulează existenţa unui scenariu "realist" (bazat pe evenimente, fondat pe angrenajul care îl conduce pe Antoine Doinel de la nimicurile şcolăreşti la delicvenţă, şi un scenariu "fantasmatic". Acesta din urmă apare imediat ce spectatorul acceptă, într-un fel mai puţin raţional decât într-o percepţie controlată, să devină sensibil la anumite aspecte ale filmelor: digresiuni, repetiţiile motive vizuale sau scenaristice, rupturi logice, etc.

În *Cele 400 de lovituri*, scenariul fantasmatic "manifestă în primul rând o dorinţă de fuziune cu o figură maternă"[2]. Anne Gillain îl vede la lucru, de exemplu, în

[1] Anne Gillain, *François Truffaut: le secret perdu*, Hatier, 1991; şi *Les 400 coups*, studiu critic, Nathan , "Synopsis", 1991.

[2] *Les 400 coups, op. cit.* p. 89.

relațiile pasionate ale lui Antoine cu Parisul, "spațiu matern", "mediu-mamă," care dă, în cursul lungilor fugi ale băiatului, adăpost, hrană (o sticlă de lapte), apă, imagini feminine, (se întâlnește cu Jeanne Moreau, apoi cu prostituate). Într-adevăr în elipsele sale, digresiunile sale, eventualele sale contradicții interne, în repetițiile sale (de scene, de motive), scenariul își manifestă dubla funcționare.

În *Barton Fink* (E și J.Coen, 1991), de exemplu, s-ar autoriza o lectură simbolică a bizarului decorului principal (un hotel mare gol, izolat, cu culoare imense și puțin luminate, un lift vechi, pereți cu tapet închis la culoare) și al ocupanților săi (groom-ul cu grimase, bătrânul care vedea de lift, neliniștitorul vecin de cameră al lui Barton Fink), al recurenței motivelor scenice și vizuale (*secreții* de diverse substanțe: lipiciul tapetului, infecția urechii vecinului; transpirație, sânge, vărsături ale scriitorului și ale lui Barton Fink; *luptă*: temă propusă lui Barton Fink, rush-uri ale filmului luptei, simularea cu vecinul; *scriitură*: mașină de scris, scenariu, piesă de teatru, Biblie, roman al scriitorului, pagini albe), al caracterului misterios al anumitor obiecte (pachetul încredințat lui Barton Fink de vecinul său), ale aspectelor reflexive ale filmului (un film despre un ucenic-scenarist la Hollywood, tabloul agățat în camera lui Barton care se materializează la sfârșitul filmului). Paralel cu istoria rocamboleasca comică a unui dramaturg new-yorkez rătăcit la Hollywood, se derulează un scenariu inițiatic înscriind scriitura în inima suferinței (chiar a ororii) fizice și morale.

Mefatore punctuale și rețele metaforice

Metafora, *stricto sensu*, este o figură de exprimare verbală, "forma cea mai condensată a imaginii literare[1], a comparației din care nu rămâne decât termenul cu care se compară[2]. Înțelegerea metaforei se sprijină pe analiza care există între termenul analizat și termenul absent căruia i-a fost substituit. La cinema, imaginile se derulează, nu cuvintele. Efectul metaforic poate fi creat de succesiunea de imagini producând un sens "debordant", sensul literal. Asocierea mai mult sau mai puțin strânsă de imagini rupând strictul continuu narativ este cea care creează o configurație metaforică (mai degrabă decât o metaforă "pură").

Astfel, imagini cu rotița alternează cu cele cu laptele amestecat de separator în *Linia generală*, (vezi cap. 1§1). Analogia vizuală (mișcări circulare rapide) nu ajunge dealtfel, pentru că este înlocuită de un insert explicând "metafora". Dar nu este mereu necesar și Fritz Lang poate să și arate un singur plan cu doamne discutând și un singur plan cu găini cotcodăcind (în *Fury*) pentru a fi înțeles. Alte configurații sunt mai puțin explicite, - explicite: în *Prăbușirea casei Usher* -, planuri cu mâinile crispate ale lui Roderick pot fi puse în relație cu imaginile unei chitare cu corzile întinse, care sfârșesc prin a se rupe; dar aceste imagini nu sunt foarte direct asociate: ele se combină cu altele, pentru a exprima tensiunea fizică și nervoasă care cucerește personajele și mediul în timpul scenei.

Metafore și rețele metaforice sunt reperabile prin *repetiție*, forme de *insistență* (prim-planuri, planuri de lungă durată, unghiuri însolite), sau de *amplificare* (deformări vizuale, măriri, efecte sonore, etc.), prin gradul mai mult sau mai puțin important de *incongruență* a unei imagini sau a alteia față de norma narativ-realistă (de la imaginea deliberat non-diegetică la figura diegetizată, adică pe deplin integrată în lumea reprezentată).

Și uneori, la sfârșitul unui întreg traiect în același timp narativ, dramatic și figurativ, se constituie imagini evocând *condensarea* freudiană[1], unde se concretizează într-o singură reprezentare mai multe serii de asocieri de imagini, unde converg, se sintetizează și se depășesc toate semnificațiile până atunci dispersate sau paralele (dar imaginea - condensare poate fi și punctul de plecare, motiv inaugural pentru un traiect care ne va duce fără îndoială la ea: vezi pălăria rostogolindu-se, cu încetinitorul și în prim plan, în iarba unei păduri, ca într-un vis la începutul lui *Miller's Crossing* al fraților Coen.

Vom putea observa exemple ale acestui proces metaforic în secvențe studiate, cele din *Peisaj în ceață* ajungând la imaginea copacului atins de cei doi copii (cap. II,1). În *Barton Fink*, când Audrey (secretara-amantă a scriitorului Bill Mayhew) răspunde la apelul lui Barton pentru a-l ajuta la elaborarea scenariului, ședința de lucru în camera de hotel se transformă în scenă de dragoste.

- Plan 566: Audrey și Barton stau pe pat, în planul mijlociu, ea îl sărută pe gură, el ezită, se întinde, ea se întinde deasupra lui. Travelling înainte: ea îi scoate ochelarii, el respiră greu, ea îl sărută.

[1] Bernard Dupriez, *Gradus*, U.G.E., 10/18, 1977-1980, p. 286.

[2] Vezi analizele lui Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire (Semnificantul imaginar)*, capitolul IV, scris în 1975-76, editat în 1977, U.G.E., 10/18.

[1] Vezi Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, cap. VI., "Le travail du rêve", 1926, PUF, 1967.

- Plan 567: apropiere pe picioarele lui Barton și ale lui Audrey. El se descalță. Panoramic de jos în sus și travelling lateral în plan mijlociu pe peretele camerei. Muzică. Gemete hors-champ ale lui Barton, travelling-ul continuă până la ușa băii, apoi travelling înainte (gemete hors-champ ale lui Audrey) până la un prim plan pe chiuvetă. Zoom înainte pe țeava de evacuare a apei: vedere de sus în jos în țeavă (zgomote hors-champ ale celor două personaje).
- Plan 568: travelling înainte în țeava chiuvetei. Off: strigăte. Fondu înlănțuit...
- Plan 569, travelling înainte în plan apropiat și vedere de sus în jos pe fața lui Barton care doarme[1].

Planul 567 operează o deplasare, îndepărtând camera, și odată cu ea privirea spectatorului, de scena sexuală (totuși sugerată prin gemete, narațiunea se derulează, într-un fel, între sonor și vizual). Mișcarea de penetrare (a camerei în gaura și conducta lavaboului), conduce metaforic, metonimic (aceste accesorii sunt în același univers diegetic, lângă protagoniști), și desigur foarte ironic, spectatorul la această scenă. Dar, se merge mai departe, planul 568 condensează mai multe motive vizuale și scenaristice: cel al travelling-urilor în culoarele goale și prost luminate, cel al circulației zgomotelor și a lichidelor dintr-o cameră în alta (Barton Fink a auzit un cuplu făcând dragoste în camera vecină, pe celălalt vecin al său plângând); cel (motivul) al corpurilor, al mediilor lichide și al sudorilor (hotelul apare atunci ca un fel de corp monstruos), al apelor murdare și al dejecțiilor (în opoziție cu imaginile oceanului). Nu ne vom mira, după o astfel de figurare a sexualității, că atunci când se trezește, Barton se află lângă un cadavru însângerat... Dar nu vom uita nici că acest coșmar este foarte conștient elaborat pentru cinema (și totuși, visat de cine? Barton? frații Coen? spectator? unde vedem că o lectură simbolică la *Barton Fink* ne-ar duce fără îndoială la o meditație asupra cinematografului ca "uzină de coșmaruri").

"Există întotdeauna sens în spatele sensului[2], scria Christian Metz, ilustrând magistral această frază a analizei prim-planului cu papagalul în *Cetățeanul Kane*. Rămâne analistului să se joace cu sensurile, cu riscul de a se pierde în ele[3].

[1] După *L'Avant-scène Cinéma*, n° 406, noiembrie 1991, *"Barton Fink"*, de Joël și E. Coen.

[2] *Le Signifiant imaginaire, op. cit.*, p. 334-337.

[3] Pentru alte prelungiri: *Rhétoriques de cinéma*, n° 6/7 de *Vertigo*, 1991.

ANALIZĂ PRACTICĂ

1. A DESCRIE ȘI A ANALIZA

Michel Marie a stabilit câteva propoziții pentru o reperare a parametrilor de luat în calcul în vederea descrierii unui material filmic:

1. Numerotarea planului, durată în secunde sau număr de fotograme.
2. Elemente vizuale reprezentate.
3. Scară a planurilor, incidența unghiulară, profunzimea câmpului, obiective utilizate.
4. Mișcări:
   - în câmp, ale actorilor și alte altora;
   - ale camerei.
5. Racordări și treceri de la un plan la altul: priviri, mișcări, cut-uri, fondu-uri, alte efecte.
6. Bandă sonoră: dialoguri, zgomote, muzică, scară sonoră; intensitate, tranziții sonore, suprapuneri, continuitate/ruptură sonoră.
7. Relații sunete/imagini: sunete in/ off/hors-champ; sunete diegetice sau extradiegetice, sincronism între imagini și sunete[1].

Gradul de precizie al observației este în funcție de condițiile materiale ale acesteia, și de obiectivul urmărit de observator.

1.1. Descriere și analiză a unei secvențe

Rebecca: Vizită în camera Rebeccăi
Durata scenei: 6'10"
36 de planuri

Rezumatul secvenței

După ciudata și inoportuna vizită a lui Jack Favell, văr și amant al Rebeccăi, eroina noastră, împinsă de curiozitate, pătrunde "clandestin" în camera Rebeccăi pe care nu o văzuse niciodată. Doamna Danvers nu întârzie să o surprindă și să se impună ca ghid. Pe măsură ce ea reînvie trecutul, stânjeneala tinerei creș-

[1] Michel Marie, *Description - Analyse*, in Ça/cinéma" n° 7-8,mai 1975.

te, paralel cu propria ei jubilare. Biata victimă reuşeşte în sfârşit, nu fără greutăţi, să scape discret, lăsând-o pe Danny singură cu nebunia ei, în acest loc pe care se încăpăţânează să-l dorească să-l readucă la viaţă.

Descriere a planurilor celor mai importante din secvenţă

Primele patru planuri o arată pe tânără urcând scările şi apropiindu-se de uşa camerei. De aici, atmosfera de suspans.

(pl.de ans = plan de ansamblu; pl.am = plan american; pl.apr. = plan apropiat; PP = prim plan; cam = cameră; PC = profunzimea câmpului; trav.lat. = travelling lateral; trav.înt. = traveling înainte; trav.înp. = travelling înapoi; trav. de îns. = traveling de însoţire; trav.circ. = travelling circular; pano.trav. = travelling panoramic; pano = mişare panoramică; Mişc. = mişcare).

Bandă imagine	**Bandă sunet**
Plan 5. 8,5" (mediu) Pl.de ans. al camerei în umbră cu o perdea mare alb-luminoasă în fund (aminteşte de fereastră) cu un fel de umbre chinezeşti imobile în spate (→ teatru). Intrarea tinerei femei prin dreapta: mică de tot, în picioare, în faţa perdelei, se apropie de centru. Cam. fixă. PC RACORD MIŞCARE	Intrarea unui oboi Începutul melodiei propriu-zise Intervine harpa (magie).
Plan 6. 10" (mediu) Cam. plasată de cealaltă parte a perdelei. Tânăra, pl.am., profil stânga, apoi pl.mijlociu 3/4 cu spatele apoi cu spatele. Ridică perdeaua → lumină Avansează pentru a deschide fereastra.	
Plan 7. 15,5''(mediu) Tânăra avansează în umbră spre o fereastră: Pl.am., profil stânga, apoi plan mediu 3/4 cu spatele, apoi cu spatele Ridică perdeaua → lumină Înaintează pentru a deschide fereastra P.C. RACORD MIŞCARE	Intervine harpa
Plan 8. 7" (mediu) Tânăra deschide fereastra, pl. apr., spate, apoi se întoarce 3/4 cu faţa.	
Plan 9. 16,5" (mediu) Tânăra, pl. am., în faţa mesei de toaletă a Rebeccăi, 3/4 faţă, descoperă o poză a lui Maxim pe masă, se întoarce la dreapta şi îşi arată profilul drept, înaintează spre pat, trav. lat de îns., tânăra 3/4 spate apoi spate (pl.am.→ pl. mediu). Un buchet mare de flori în arriere-plan.	*La schimbarea de plan* (sincronism absolut): Zgomotul ferestrei care se trânteşte (sunet diegetic), punctare în melodie → schimbare bruscă în melodie.
Plan 10. 2 "(scurt) Tânăra pl.apr. 3/4 faţă se întoarce → chipul din profil Absenţa P.C. RACORD PRIVIRE	
Plan 11. 2,5" (scurt) Perdeaua care flutură în vânt (flori neclare în prim plan).	*Intersecţia planurilor 11 şi 12:* Danny[1] : *"Do you wish anything, Madam?"*

[1] Danny: Poreclă dată Dnei. Danvers de Rebecca şi vărul ei Jack Favell

Plan 12. 1,5" (scurt) CÂMP: Tânăra, pl.apr., 3/4 față apoi față. Camera fixă. RACORD PRIVIRE	*(Doriți ceva doamnă?)* [2] Muzica părăsește melodia.
Plan 13. 3,5" (scurt) CONTRA-CÂMP. Silueta lui Danny, contra-lumină, pl.mediu, în spatele perdelei (=umbră), ridică perdeaua, își face intrare, apoi câțiva pași înainte.	Crescendo progresiv al muzicii
Plan 14. 2" (scurt) CÂMP. Tânăra pl.apr. față, expresie de confuzie.	Urmarea crescendo-ului muzical
Plan 15. 1,5" (scurt) CONTRA-CÂMP: Danny, pl.apr., 3/4 față, înaintează spre stânga cadrului. Absența PC.	Urmarea crescendo-ului muzical
Plan 16. 24" (lung) Tânăra în pl.mediu, Danny intră în câmp prin dreapta cadrului, se întoarce ușor spre tânără astfel încât să fie 3/4 cu spatele. Tânăra este 3/4 față, la dreapta lui Danny. Ușoară recadrare a celor două femeii în pl.am. Danny continuă până la fereastră, tânăra (pl.am) se întoarce să fie cu spatele. Danny, în picioare, închide fereastra	Tânăra: *"I didn't expect to see you, Mrs.Danvers. I noticed that a window wasn't closed and I came up to see if I could fasten it. (Nu mă așteptam să vă văd aici. Am văzut o fereastră deschisă, venisem să o închid).* *Mrs. Danvers: Why did you say that? I closed before I left the room. You opened it yourself, didn't you?*

[2] Traducerile propuse pt.dialoguri corespund subtitlurilor franțuzești. Vom nota caracterul lor cel puțin eliptic și nefidel. Analistul trebuie să se păzească atunci când lucrează la dialoguri din filme străine, să evite eventualele contrasensuri datorate calității proaste a traducerilor și va trebui, când este posibil, să facă apel la textul original.

	(De ce ați spus asta? Eu am închis înainte de a ieși, Dvs. ați deschis-o, nu-i așa?) *You have always wanted to see this room. Haven't you, Madam? Why did you never ask me to show it to you? I was ready to show it to you every day. (Întotdeauna ați vrut să vedeți camera asta, nu-i așa? De ce nu mi-ați cerut niciodată să vă arăt. V-aș fi arătat-o oricând).*
Plan 26. 4,5" Pl.apr. cu tânăra tulburată (absența PC). Mișcări de rotație a capului	*I keep her underwear on this side. (Îi păstrez lenjeria aici).*
Plan 27. 32" (lung) Cele două femei în pl.am. Danny deschide sertarele cu lenjeria intimă, le închide, se sprijină pe ele. Danny se îndepărtează spre baie (PC). Ușor trav.lat. pentru a recadra cele două femei. Tânăra 3/4 spate, pl.am., care o privește pe Danny, în picioare, și coboară privirile. Danny în profil în ușă. Tânăra se întoarce ca să fie în profil (încetează s-o privească pe Danny) → cele două femei din profil. Danny revine cu fața la cam.fixă.	*They were made especially for her by the nuns, in the couvent of Ste Claire (Erau făcute special pentru ea de călugărițele de la mânăstirea St.Claire.)* *I always used to wait up for her, no matter how late. Sometimes, she and Mr. de Winter didn't come home until dawn. While she was undressing, she would tell me about the parties sshe had been to. She knew everyone that mattered and everyone loved her. When she finished her bath, she'd go into the bedroom... (O așteptam în fiecare seară indiferent cât de târziu. Câteodată, ea și Dl.de Winter nu veneau acasă decât în zori. În timp ce se dezbrăca, îmi spunea despre petrecerile la care fusese. Îi cunoștea pe toți cei*

care erau importanți și toată lumea o iubea. Când își termina baia, se ducea în dormitor...)

Plan 28. 2" (scurt)
Pl.apr. cu tânăra (Absența PC), mișc.de rotație a capului: o urmărește pe Danny cu privirea.
RACORD PRIVIRE

... and go over the dressing table. (și se îndrepta spre masa de toaletă).

Plan 29. 28,5" (lung)
Danny în picioare în spatele taburetului mesei de toaletă, aproape în picioare, profil stânga. O invită pe tânără să se așeze pe locul Rebeccăi pentru a mima scena pe care o povestește (poza lui Maxim pe masa de toaletă). Tânăra intră în câmp prin stânga. Lent trav.int. (din ce în ce, mai puțină PC pe măsură ce avenseză trav.). Tânăra se așează, Danny se preface că-i perie părul. Trav.continuă pe tânără, pe cale să izbucnească în plâns. Apoi trav.înt. pe poza lui Maxim pe masă.

You've moved her brush, haven't you? There, that's better? Just as she always laid it down. "Comme on Danny hairdrill!", she'd say. I'd stand behind her like this and brush away for 20 minuts at a time. Then, she'd say: "Good night Danny!, and step into her bed. (I-ați mișcat peria, nu? Așa, e mai bine. Exact cum o așeza ea. "Perie-mă" îmi spunea. Stăteam așa în spatele ei și o pieptănam câte 20 de minute. Atunci, ea spunea "Noapte bună, Danny!" și se culca).

Plan 30. 8" (mediu)
Prim plan. Tânăra stând jos, pl.apr., față.
Arrière-plan: Danny mergând spre pat. Danny se întoarce spre tânără în momentul în care aceasta se întoarce, se ridică pentru a se îndrepta spre pat. Înaintează timid, parcă atrasă magic.

Plan 31. 5,5" (scurt)
PP cu un plic de dantelă cu un "R" brodat. Danny îl ia. Foarte ușoară mișcare a cam.= recadrarea plicului.

I embroidered this case for her myself, I keep it here always. (Chiar eu am brodat asta pentru ea. O țin mereu aici).

Muzica e simfonică, predomină corzile. Anumite scurte intervenții ale instrumentelor soliste (gong, celesta, unde Martenot, oboi, harpă) vin să puncteze anumite acțiuni ale personajelor. Muzica "se mulează" global pe acțiune (= muzică numită "emfatică", vezi Michel Chion[1]). Prezența sa este constantă în timpul scenei. Ea trece din prim plan în plan secund sonor când trebuie să lase locul dialogurilor.

Scena următoare: în birou (continuitate muzicală)
Tânăra îi cere lui Danny să debaraseze biroul de lucrurile Rebeccăi. Ea hotărăște să-și asume numele și funcția: *"I'am Mrs de Winter now!" (Acum eu sunt doamna de Winter!)*

În această scenă din *Rebecca*, teatralitatea locului și a situației este ceea ce frapează din capul locului, de la al cincilea plan. Putem deci, dacă alegem un demers mai degrabă sintetic, să considerăm scena din unghiul teatralității și să evocăm "locurile de ancorare" ale acestei teatralități și (ținând cont, bineînțeles, de mijloacele proprii cinematografului puse la lucru pentru a-l exprima).

Aspectele care, după observare și descriere, ne vor reține atenția sunt: *decorul* (elementele decorului, decorul față de evenimente, funcția decorului în scenă), *personajele* (fizic și implicit prezente, relațiile care le leagă), *punerea în scenă* (cea a lui Alfred, dar și cea a lui Danny), *ritmul* (mai mult cinematografic decât teatral, asumat de montaj și de muzică, legat de intensitatea emoțională).

Decorul
Camera Rebeccăi e un dec de teatru. Într-adevăr, ceea ce vedem în cameră, este în primul rând o imensă perdea albă care separă categoric două spații. Podeaua este translucidă și lasă să se întrevadă un fel de umbre chinezești imobile (plan 5). Ea are forma unei cortine. Treci dintr-o parte într-alta prin mijloc.

Alte perdele care sunt importante: cele ale ferestrelor. Tânăra femeie este cea care, prima, trage timid perdelele duble ale celei mai mici, lă-

[1] *Le Son au cinéma*, Editions de l'Etoile, 1985.

sând astfel parțial să pătrundă lumina în camera predecesoarei sale. Și acolo, aluzie la cortină, care se ridică și lasă să se vadă decorul spectacolului. Aluzie care devine total explicită când Danny trage, la rândul ei, perdelele duble, mult mai importante ale ferestrei, lăsând lumina să cucerească de tot camera. Obținem aici un dublu efect special.

Aceste draperii trase lasă să apară perdele. Cele de la fereastra mică, în momentul intrării lui Danny și pentru că tânăra a deschis fereastra, flutură în vânt. Tradiția cinematografică ne-a învățat să vedem în furtuna și vântul exterioare, care fac să danseze draperiile, simbolul furtunii misterioase, cea care bântuie personajele. Aici draperia fluturând reflectă agitația interioară pe care tânăra nu reușește s-o alunge. Danny, dimpotrivă, este ca perdeaua gigantică pe care o dă la iveală: așezată, calmă, rece și maiestuoasă.

Două personaje, două acțiuni identice care totuși produc un rezultat diferit, ca determinat de starea emoțională a personajelor. Acestea par a acționa asupra elementelor decorului și a le atribui unele din propriile lor caracteristici.

În sfârșit, trebuie să notăm că fereastra care se trântește și draperia care flutură anunță direct intrarea lui Danny în cameră și că, desigur, agitația eroinei noastre nu e fără legătură cu această prezență bruscă și inoportună. Mai precis încă, acest incident are două cauze: cronologic, faptul că tânăra a deschis fereastra, apoi intrarea lui Danny în cameră, provocând zgomotul. Tânăra, într-un fel, oferă doamnei Danvers plăcerea de a-i provoca tulburarea. Și Danny nu e o femeie care să lase să treacă ocazia de a tulbura. Raportul de forțe care se exercită între cele două femei se rezumă poate la aceasta: pentru Danny, a ști să prindă ocaziile oferite de victima însăși pentru a o pune în inferioritate. Această configurație apare de mai multe ori în film.

Funcția decorului - tocmai am înțeles ce e cu draperiile - este mai mult sau mai puțin semantică decât estetică. La fel cum draperiile, fiecare mobilă, fiecare element perceptibil joacă un rol precis în scenă:
- dulapul cu sertare conținând tot lucrurile Rebeccăi întărește prezența acesteia: ele sunt deschise, este scoasă o blană senzuală, se fac comentarii asupra hainelor, asupra prețului ridicat al cadourilor lui Maxim pentru Rebecca, tot atâtea detalii care nu o pun pe tânără într-o poziție comodă;
- masa de toaletă în jurul căreia cele două femei mimează scena pieptănatului și pe care este expusă o poză a lui Maxim, care îi întărește noii

doamne de Winter ideea că era o dragoste imensă și *reciprocă* între Maxim și Rebecca. Poza amintește și de veritabila miză a tinerei: dragostea sa pentru Maxim.;
- patul pe care se găsește plicul brodat cu dragoste de Danny pentru Rebecca;
- buchetele de flori care arată grija deosebită cu care Danny întreține camera, ca și cum ar fi locuită.

Nici un element din decor nu e gratuit. Scena nu propune nici un plan descriptiv, ceea ce ne lasă să ne gândim că decorul nu este valoros în sine, ci numai în raport cu personajele. Hitchcock nici măcar nu găsește necesar a omogeniza, a face coerent pentru spectator, spațiul camerei, căci nu e posibil să percepi dispoziția relativă a mobilelor și a obiectelor. Înțelegem unde se situează masa de toaletă față de pat și ferestre, dar nu debaraua, nici sertarele, nici ușa băii. Avem o viziune fragmentară a spațiului, puțin pus în valoare, în favoarea personajelor. Astfel, dacă acest loc este teatral, este pentru prsonajele care îl ocupă. Nu este și pentru spectator care are o percepție cinematografică fragmentară. I se impune un câmp și nu știe ce să creadă despre spațiul hors-champ învecinat, strâmt, puțin generos. Dealtfel, marile diferențe de decor observate în a doua scenă în cameră nu scutesc nici ele spectatorul de derută și creează un efect aproape de incoerență. Astfel, dacă percepem puțin spațiul, este pentru a contempla și aprecia mai bine personajele care ocupă și monopolizează spațiul din câmp.

Personajele

În acest decor de teatru se joacă o dramă cu două personaje. Primul este încarnat de eroina noastră care, vai, nu-și știe rolul, și improvizează stângaci. Mrs. de Winter n^0 2, în camera lui Mrs de Winter n^0 1, ia cunoștință de decalaj și de incompetența sa. Ea înțelege că a pretins un rol pentru care nu are forța necesară. Ar juca mai degrabă rolul cameristei decât al castelanei (Maxim îi spune, din ironie, în scena proiecției, că seamănă cu o slugă), într-un decor unde ea pare mai mult ca niciodată mică de tot și complet străină. Danny, dimpotrivă, își repetă rolul de ani de zile. Ea este așezată, centrată, pare înrădăcinată, în perfectă armonie cu decorul. Ea cunoaște practic toate "meseriile din teatru". Este bineînțeles, "actriță", își joacă propriul rol și de asemenea, câteodată pe al Rebeccăi repetându-i spusele. Ea este și "decoratoare" pentru că este cea care hotărăște locul fiecărui buchet de flori, al fiecărui lucru (observă că a fost ușor

mişcată o perie de păr). Bineînţeles, este autoarea "punerii în scenă": ea dirijează de la început la sfârşit vizita în cameră şi indică tinerei deplasările prin cameră. Şi în sfârşit, este "dramaturg" pentru că îşi asumă singură sarcina dialogurilor (tânăra pronunţă exact două fraze şi în rest se mulţumeşte să asculte fără măcar a îndrăzni să pună vreo întrebare). Danny dirijează scena, îşi afişează autoritatea faţă de micuţa Mrs. de Winter care, în majoritatea timpului e redusă la gradul de simplu spectator. Danny se angajează într-un monolog care îşi este suficient lui însuşi şi care constituie singur un spectacol complet în care tânăra nu poate pretinde să se integreze pentru un moment scurt. Danny îi dă rolul Rebeccăi, când o aşează la masa de toaletă şi se preface că o piaptănă, dar tot Danny este cea care pronunţă cuvintele.

Nu trebuie să uităm alte două personaje implicit prezente în scenă: Maxim, graţie pozei de pe măsuţă şi cuvintelor lui Danny ("It was a Christmas present from *Mr. de Winter*. He was always giving her expensive gifts, the whole year round", "Sometimes she and *Mr. de Winter* didn't come until down..."). Este şi Rebecca, mai ales, care graţie nonmaterialităţii ei, poate uşor să se încarneze ici şi colo, în cel mai mic colţişor (un "R" brodat de exemplu), dar şi în atmosfera generală, plasată sub semnul *feminităţii*: draperia fină şi transparentă, "paravan" de trecut prin centru, nu evocă el himenul? Această fineţe, această transpareţă, această suplete, această delicatete, le găsim şi în perdele, în dessous-uri (făcute special de călugăriţele de la mânăstirea Sainte Claire) şi desigur cămaşa de noapte prin care se poate vedea în transparenţă, mâna lui Danny... Feminitatea vine să se topească în senzualitatea blănii şi în prezenţa florilor. Fiecare semn de feminitate trimite la Rebecca reputată ca sofisticată, uimitor de frumoasă şi elegantă, adulată de toţi, şi nu la cea care îi urmează penibil, atât de puţin preocupată de aparenţă şi estetică. Dealtfel, în această scenă, Rebecca e solid ancorată în monologul lui Danny, centrat asupra ei, şi poate mai ancorată în Danny însăşi. Într-adevăr, acest chip alb, imperturbabil, rece, mormânt, inalterabil, monocorda, lunga şi sinistra rochie neagră care dă impresia că se deplasează mai mult alunecând decât mergând, fac din ea o fantomă, şi de ce nu, încarnarea deghizată a Rebeccăi moarte. Cu cât Danny se înrudeşte cu moartea, cu atât Rebecca regăseşte "viaţa". Danny o face să existe, îi dă consistenţă.

Prezenţa implicită a acestor două personaje este de o importanţă extremă, căci ea determină în parte relaţia conflictuală Danny/Mrs. de Winter nr. 2, fondată pe incompatibilitatea pasiunilor celor două femei (cea a tinerei: Maxim, cea a Mrs. Danvers: Rebecca); în fapt, postulând fiecare pentru rolul Mrs. de Winter cea care nu are prenume şi Rebecca, care nu pot pur şi simplu să coexiste. Dacă Rebecca îşi menţine (via Danny) prezenţa la Manderley, noua sosită nu-şi poate găsi locul aici şi trebuie să renunţe la dragostea pentru Maxim. Invers, dacă cea din urmă obţine "postul", Rebecca este detronată şi Danny o pierde. Maxim şi Rebecca sunt aici mizele. Prin relaţia între stăpâna casei şi guvernantă se joacă în realitate relaţiile Mrs. Danvers - Rebecca şi tânăra soţie - Maxim.

Aceasta explică bizarul jocului dintre cele două "protagoniste" în această scenă, care, când se înfruntă, se observă, "joacă" împreună, când se ignoră complet şi plonjează fiecare în propria istorie. Planurile 8, 24, 26, 28 de exemplu, arată eroina în plan apropiat, absenţa profunzimii câmpului are tendinţa de a anula ceea ce se întâmplă în jurul ei şi de a focaliza atenţia asupra ei, mai precis asupra sentimentelor interioare pe care chipul ei le lasă să fie citite (procedeu extrem de frecvent în cinematograful american al epocii[1]). În aceste planuri tânăra pare perfect absentă din scenă, complet concentrată asupra stânjenelii ei interioare.

Aceasta ia o altă formă la Danny: în anumite momente (când îşi mângâie obrazul cu senzuala blană - planul 23 -, când povesteşte sfârşitul serilor întorcându-se aproape cu spatele la interlocutoarea ei, cu privirea pierdută - planul 27, când mimează pieptănatul - planul 29, când ascultă marea şi nu mai vede nici măcar când iese tânăra - plan 35 -, Danny impasibila, Danny insensibila, se înflăcărează vorbind cu pasiune despre Rebecca, lasă să transpară o uşoară emoţie, masca afişată de ea se animă căci se sustrage prezentului, se transpune cu un an înainte şi retrăieşte scenele cele mai intense ale fericitului său trecut lângă Rebecca. Astfel, această scenă, după toate aparenţele cu două personaje, devine o scenă cu patru personaje.

---

[1] Vezi David Bordwell, *Narration in the Fiction Film* (cap. 7: "Narration and space") Madison University of Wisconsin Press, 1985, şi *The Classical Hollywood Cinema, Film Style and mode of production to 1960* ("Space in the classical film"), New York, Columbia University Press, 1985.

Regia

Scenă de teatru, deci, dirijată de Mrs. Danvers care îşi atrage "marioneta" încoace şi încolo, la nevoie cu o mişcare a braţelor ce sugerează invitaţia (planurile 29, 32), care apăsându-i umărul cu mâna, o aşează, care reconstituie, momentul culcării Rebeccăi, narându-l şi care merge până la a mima în mod teatral pieptănarea părului (ea se preface: peria rămâne la o anumită distanţă de păr).

Foarte importante, cruciale şi încărcate de semnificaţii sunt de asemenea intrările personajelor şi ieşirile lor. În ceea ce priveşte eroina, trebuie să vorbim în realitate de două intrări şi nu de una singură: prima, când trece dincolo de uşa "interzisă" (referire la Barbă Albastră): efect de suspense, produs de privirea tinerei femei, de încetineala travelling-urilor în spate apoi în faţă şi de muzică desigur (planurile 2, 3, 4). (Această uşă, tânăra femeie o descoperă în seara sosirii sale; Jasper, câinele, întins în faţă, se erijează în păzitor primejdios şi pare să semnifice interdicţia de a pătrunde în încăpere). Lovitura de gong la deschiderea uşii punctează banda de sunet şi susţine intrarea personajului.

Cea de-a doua, mai teatrală (secvenţa în care apare imensa perdea albă), susţinută de data aceasta de către harpă, corespunde vestitei intrări în decor. "Sas"-ul situat între uşă şi perdea este un loc de trecere (iniţiatic?).

În mod simetric, eroina iese de două ori, după cum intră de două ori: secvenţa cu perdeaua, în mod evident susţinută, ba chiar îngreuiată de muzică, în timp ce tensiunea emoţională a tinerei femei este maximă, îi produce eroinei un imens sentiment de uşurare, pe care apariţia lui Danny nu întârzie să o transforme din nou în panică. Tânăra femeie va trebui să "merite" revenirea la linişte efectuând cea de-a doua ieşire (uşa) discretă şi timidă precum intrarea (căci în ambele cazuri, ea caută să nu fie văzută de Danny).

Cu totul opuse sunt intrările şi ieşirile lui Danny. Apariţia se realizează pe banda de sunet înainte de a fi avut loc pe banda de imagine. Fraza sa de "introducere": "Do you wish anything Madam?" face să se suprapună două planuri foarte scurte: planul 11 al perdelei care zboară-n vânt şi planul 12 al bietei fete răvăşită de sentimente confuze. Am putea chiar aprecia că primul semn care-i anunţă intrarea l-ar reprezenta zgomotul ferestrei. Deci, dubla intrare sonoră pentru Danny care nu apare în câmpul vizual decât în planul 13.: silueta sa, în picioare prin perdeaua transparentă rămâne pe loc, imobilă. Vizual, această apariţie are ceva

supranatural, ca de altfel şi dispariţia sa la sfârşitul scenei precedente: după plecarea lui Favell, tânăra femeie se întoarce, însă Danny a dispărut ca prin farmec. Graţie, deci, unei subtilităţi de filmare (îndepărtează pe Danny din câmp, apoi plasează în câmp locul presupus al prezenţei sale, fără ea însă) se poate obţine efectul unei dispariţii. Danny nu mai e acolo fără a fi fost nevoită să iasă. La fel, cenzurând vizual intrarea sa şi nearătând-o decât după, precum o statuie nemişcată, imobilă, filmarea crează efectul unei apariţii supranaturale: Danny este acolo, fără a fi intrat. Aceste intrări şi ieşiri, adăugate la înfăţişarea sa fizică şi la timbrul vocii sfârşesc prin a situa această apariţie în categoria fantomelor.

Totuşi, Danny realizează "marea" sa intrare teatrală în planul 13 când trece dincolo de perdea. Intrare maiestuoasă de eroină, frontală (spre deosebire de cea a tinerei femei care se face în agitaţia unui racord): silueta neclară, văzută prin transparenţa perdelei, devine netă.

Trebuie să remarcăm de asemenea că la sfârşitul scenei, Danny nu părăseşte încăperea. Ea nu realizează vreo ieşire, ci rămâne singură, pe locul... apropiatei sale morţi. Intrările tinerei femei sunt asemenea unor intruziuni, ieşirile sale precum alungarea unui coşmar. Danny, dimpotrivă, intră impunându-se, o alungă pe cea care o deranjează şi *rămâne*. Camera este teritoriul său.

Ritmul scenei

Această scenă numără câteva rupturi sau contraste ritmice asumate de către montaj. Cele mai remarcabile se situează:

- între ansamblul planurilor 10 până la 15, foarte scurte (durata: între 1,5 secunde şi 3,5 secunde) şi planul 16, lung (24 secunde);
- între ansamblul planurilor 17 până la 26, medii sau scurte (durata: între 2 şi 8 secunde) şi planurile 27 (32 secunde) şi 29 (28,5 secunde), separate de un plan foarte scurt (2 secunde),dar izolat şi dând mai puţin impresia unei acceleraţii ritmice;
- planul 32 este izolat prin lungimea sa (27 secunde);
- acelaşi lucru şi pentru planul 35, cel mai lung al scenei (1 minut).

Planurile 10 până la 15 corespund intrării lui Danny în cameră. Acceleraţia ritmică pe care aceste planuri o crează este în perfect acord cu agitaţia (ritmul cardiac) al tinerei femei. Banda de sunet, cu excepţia unei scurte fraze rostită de Danny, nu este constituită decât din muzica a cărei intensitate creşte conform unui crescendo bine dozat. Efectul produs este dublu: pe de o parte, acceleraţia ritmului (montaj apropiat), dar şi suspendarea

timpului, efect de apnee, datorat quasi-absenței de dialog, traducând paralizia tinerei femei. Acest joc ritmic este cheia tensiunii care se degajă din acest pasaj. Planul 16, prin lungimea sa și intervenția verbală a tinerei femei, crează, prin contrast, un efect de ușurare și destindere.

Planurile 20 până la 26 privesc secvența blănii. Efectul produs este în mod sensibil același ca cel descris anterior. Poate, ar trebui să vedem aici o reacție particulară a tinerei femei, față de prezența fizică a lui Danny pe de o parte, din momentul intrării sale, și față de prezența Rebeccăi pe de altă parte, prin această blană care-i *atinge* epiderma.

În ceea ce privește planul 32, acesta este e puțin diferit: aici, asistăm la o creștere a intensității dramatice în interiorul planului lung. În acest plan tânăra femeie își pregătește prima sa fugă (= episodul cu perdeaua) care va avea loc în planul următor, la fel, muzica, cu intensitate slabă, pregătește crescendo-ul care izbucnește în planul 33.

Planul 35 funcționează asemeni planului 32, însă într-un mod mult mai marcat (planul este de două ori mai lung, creșterea mai progresivă, efectul de tensiune deci cu mult mai puternic). Este ultima creștere a intensității, pentru că e vorba de ultimul plan al scenei.

Am putea face o analiză mult mai subtilă și detaliată a intensificării ritmice a scenei. Această analiză sumară dovedește totuși ce efect puternic asupra organizării dramatice și asupra creșterii emoționale a scenei pot să aibă câteva contraste în ritmul montajului și în nuanțele muzicale.

Legat în mod special de montare și de muzică, ritmul aparține "substanței filmice" și îndepărtează scena de dimensiunea ei teatrală. Tot așa cum spațiul este împărțit, căci e tributar cadrului, tot astfel emoția depinde în parte de montaj.

Remarcă

Descrierea plan cu plan prezintă inconvenientul de a privilegia în mod exact *planul* ca unitate (și aceasta la mai multe niveluri: narativ, dramatic, plastic, analitic). Ori, un film se prezintă de asemenea ca o totalitate de ansambluri de planuri regrupate după criterii narative, dramatice, plastice, etc.

Analiza funcționării interne a unei secvențe se îmbunătățește atunci când este completată de analiza rolului scvenței în cadrul filmului. Această scenă din *Rebecca* , de exemplu, situată aproape la jumătatea filmului e primordială. Nu numai că dezvăluie un spațiu încărcat, până aici ținut în secret, dar ea constituie un fel de metonimie a întregului film

(mai exact a episodului foarte lung la Manderley). Într-adevăr, tânăra femeie intră și iese din cameră aproape în același fel în care intră și iese din castel iar coșmarul pe care-l trăiește în această cameră pare să fie concretizarea, poate chiar explicația coșmarului pe care-l trăiește în general în castel.

Intrarea se realizează ca prin efracție. Noua soție vine să se instaleze într-un spațiu unde nu-și găsește locul (ea nu știe să ia locul și/sau e împiedicată să-l ia). Ori, tocmai în cameră, unde fără îndoială că-și află cel mai puțin locul, ea va resimți în modul cel mai violent această senzație de a fi nedorită. Pe de altă parte, dimensiunea teatrală a scenei din cameră nu există fără a aminti scena sosirii la castel, și ea teatrală în cel mai înalt grad, dirijată cu talent de același regizor, Mrs. Danvers, care a știut să adune și să orânduiască pe toți servitorii într-o orchestră gata de întâmpinare. Atribuindu-și rolul de șef de orchestră, ea înaintează în fața grupului pentru a o întâmpina personal pe noua Mrs. de Winter. Ca și perdeaua camerei, grupul de servitori formează un "perete" de care privirea nu poate să nu se lovească, un "perete" pe care va trebui să-l învingă. În această scenă a sosirii ca și în cea din cameră, bazată pe reprezentare și observație, nu se mai știe exact cine privește pe cine, cine este spectator a ce. Se poate ca fiecare să fie în același timp observat și observator.

Ieșirea, cea din cameră, s-a văzut, se aseamănă cu o fugă și are pentru tânăra femeie o funcție salvatoare pentru că exact în acel moment ea îndrăznește să-și afirme și să-și asume rangul (cel puțin încearcă acest lucru). La fel, plecarea finală de la Manderley este o fugă forțată, în fața pericolului reprezentat de flăcări și pare (dacă ar fi să credem vocii off din prolog) să fi salvat cuplul. Să remarcăm, pe de altă parte că Mrs. Danvers nu iese din cameră, atât în scena vizitei cât și la sfârșitul filmului.

Camera Rebeccăi este ca un "concentrat" al spațiului care o înconjoară. Dacă, castelul nu este pentru tânăra femeie un loc primitor, camera în mod deosebit nu poate să-i fie decât antipatică. Tot ceea ce se petrece aici este o amplificare a ceea ce poate să se petreacă în exterior. Mai mult încă, se spun aici lucruri care n-ar putea fi spuse altundeva, se simt aici lucruri care n-ar putea fi simțite într-altă parte. Camera este un spațiu al revelațiilor (ea însăși este deja o revelație). Loc revelator pentru personajul aflat în căutare de informație și de bună dispoziție dar în mod egal scenă revelatoare pentru analist: ea poartă cu sine ceva din înțelesul general al filmului. Astfel, anumite scene, secvențe, pasaje dintr-

un film pot fi mai mult decât o verigă dintr-un lanț, pot (și trebuie) să fie examinate nu dintr-un punct de vedere pur sintagmatic, care ar reduce filmul la o liniaritate, ci dintr-un punct de vedere mai global. Filmul, sau mai degrabă anumite filme sunt în același timp o succesiune, o înlănțuire constituită din elemente, din evenimente care se succed, dar și un tot de semnificații, un bloc, lizibil în anumite locuri privilegiate. Aceste părți sunt și *etape narative* și *centre semantice* conținând, într-un fel, întregul film.

Secvența poate fi deci analizată prin ea însăși sau prin raportare la întregul film. Ea poate fi de asemenea analizată în raport cu o rețea întreagă de secvențe, unele în raport cu celelalte, ceea ce permite punerea în evidență a unui ansamblu de semnificații. Ar fi interesant, de exemplu, să se alăture și să se compare cele două scene care se derulează în cameră, cea de-a doua fiind ecoul primeia (același loc, aceiași protagoniști). Ar trebui în plus să se includă în această rețea scena din vila de la țară, loc deasemenea legat de Rebecca pentru că acolo își primea amanții, pentru că acolo se descoperă afacerile sale, inițialele sale. Ca și camera, vila face parte din locurile interzise. Totuși, protagoniștii diferă: tânăra femeie se află în prezența unui Maxim care se decide în sfârșit să dezvăluie soției sale adevărata natură a relației sale cu Rebecca - relație de ură violentă, ceea ce dezminte total destăinuirile făcute de Danny în cameră. Conținutul informativ al acestei scene este deci opus celui din cele două scene din cameră, el înlătură pentru tânăra soție obstacolul pe care-l reprezenta cuplul Rebecca -Mrs. Danvers. Vila este locul adevăratei revelații, nesupus normelor sociale (spre deosebire de castel, de cameră). Dezvăluirea lui Maxim se realizează, simetric cu cea a lui Danny, printr-o povestire din trecut. Rebecca prinde atunci viață în cuvintele pronunțate de Maxim. Într-un plan celebru al secvenței, camera de luat vederi se deplasează, urmărind exact cuvintele lui Maxim, un fel de narator-orchestrator. Făcând totuși parte din istoria pe care o povestește, el sfârșește prin a-și face apariția în câmpul vizual și se află în acel moment în dubla postură de povestitor și de protagonist.

1.2. Începutul și sfârșitul unui film

Peisaj în ceață, Théo Angelopoulos, 1988 (început și sfârșit)

Începutul filmului precede genericul. Se compune din două planuri, pe durata totală de 2'50".

Plan 1. 50"

Exterior noapte, o alee întunecoasă, câteva lumini (faruri). Doi copii aleargă spre cameră, cu fața spre noi, ajung până la avant-plan, privesc înainte, se opresc.

Ea (în jur de 12 ani): *"Ți-e teamă?"*

El (5-6 ani): *"Nu, nu mi-e teamă."*

Ea îl privește. Camera se deplasează spre dreapta. El o privește. Copiii o pornesc spre stânga în timp ce camera își continuă mișcarea întorcându-se spre dreapta și în sus, și îi recadrează din spate îndreptându-se spre o gară luminată.

Zgomote de autobuz, difuzorul: *"Expresul 290 cu destinația Germania sosește în gară la linia unu. Ora de plecare 21 h 00."*

Planul s-a imobilizat într-o perspectivă de ansamblu; se văd copiii ajungând în gară.

Plan 2. 2'

Interior gară: un culoar destul de larg, în fund o fereastră cu geamuri luminată: cei doi copii din față, la lumina slabă se îndreaptă spre noi, taie calea a doi călători.

Vocea din difuzor: *"Expresul 290 cu destinația Germania a sosit în gară, linia unu."*

Camera însoțește mișcarea fetiței în timp ce ajunge în holul plin de lume și de gălăgie, apoi recadrează ușa ce dă spre peronul cu trenul. Copiii văzuți din spate, în picioare, se, opresc în cadrul ușii. Camera se oprește un moment, apoi se apropie încet de ei. Un vânzător ambulant, instalat pe peron, la stânga îi zărește.

"Iar voi? Dar ce faceți aici în fiecare seară?"

Fetița își trage fratele după sine pe peron, camera îi urmează încet. Copiii se opresc în fața trenului, privesc călătorii care urcă. Camera recadrează copiii singuri, în picioare, pe peron.

El: *"L-am văzut noaptea asta în vis. Mi s-a părut mult mai mare decât celelalte dăți."* Un controlor închide ușile.

Ea: *"Vino!"*

Aleargă și se apropie de tren. Ea atinge bara de oțel a vagonului, în momentul în care trenul se pune în mișcare, o lasă. Rămân nemișcați în timp ce trenul trece prin fața lor. Camera se mai apropie puțin, în timp ce ei stau cu fața la peronul gol în noapte, muți. Liniște. Începe muzica.

Ultimele 6 planuri ale filmului:

Plan 1.
Interiorul unui tren, culoar. Un controlor verifică biletele. Camera îi recadrează pe cei doi copii într-un compartiment. Voula întinde biletele controlorului aflat în afara câmpului. Copiii își surâd unul altuia. Vocea unui difuzor:
"Atenție, vă rog, călătorii pentru Germania sunt invitați să-și prezinte pașapoartele controlorului de la vamă".
Copiii ascultă îngrijorați. Se privesc.
Întuneric

Plan 2.
Exterior noapte. Un post de frontieră. O santinelă face cei o sută de pași până în vârful unei movile (plan de ansamblu, zgomot de apă), iese prin stânga. Cei doi copii apar în curând, coboară repede panta terenului. Camera îi urmărește în panoramic în timp ce se îndreaptă spre râu. Se vede un post de observație.
Ea: *"Dincolo de râu, e Germania."*
Un proiector străbate spațiul. Ei aleargă spre fundal.

Plan 3.
Plan de semi-ansamblu: copiii sunt așezați la marginea postului, privesc spre stânga.
"O barcă!"
Ei aleargă spre râu la stânga, camera urmărește mișcarea Voulei când revine să dezlege parâma și se întoarce spre barcă. Copiii urcă. Barca se îndepărtează în noapte.
Ea: *"Ți-e teamă?"*
El: *"Nu, nu mi-e teamă."*
Întuneric

Plan 4.
Un proiector descoperă pe furiș barca plutind pe fluviu, surprinsă într-o filmare de sus în jos.
O voce: *"Stai!"*,
Negru. O împușcătură.

Plan 5.
Ecran luminos. O mișcare descendentă a camerei recadrează copiii culcați; într-un fel de ceață. Băiatul se ridică.

"Trezește-te. E ziuă. Suntem în Germania!"
Se ridică în picioare, privește spre cameră, care se dă un pic înapoi. Voula se ridică la rândul ei, stă în picioare alături de el. El se apropie mai mult de cameră, privește în sus.
Ea: *"Mi-e teamă!"*
El se întoarce spre ea: *"Să nu-ți fie. Îți povestesc istoria* (e cadrat, până la umeri): *La început era haosul* (el face o mișcare cu brațul și mâna dreaptă ca și cum ar agita-o pentru un salut sau pentru a șterge ceva), *apoi a fost lumină."*

Plan 6.
Racord la 180^0, copiii văzuți din spate, în picioare, ea puțin înapoia lui. Ea se apropie de el. Începe muzica. Sunt pe un teren acoperit în întregime cu iarbă, puțin în pantă, se vede un copac, sus în stânga, lumina crește, împrăștiind ceața. Alexandre ia mâinile Voulei, o privește. Ei se îndreaptă spre arbore, apoi aleargă, ajung la un copac, îl ating, rămân acolo (plan fix, se văd deci în depărtare, la marginea copacului, până la sfârșitul muzicii).

Începutul filmului *Peisaj în ceață* este deopotrivă și un pregeneric. El reprezintă în același timp o "deschidere: (formală, tematică, pragmatică) și o anclanșare narativă.

În planul informației narative, secvența, foarte vizuală, se realizează prin enigme: Unde suntem? Ce fac acolo aceşti copii singuri? (e aproape ora 21; ei sunt bine îmbrăcați). De ce vin în fiecare seară? (Informație adusă de întrebarea vânzătorului care permite să i se atribuie acestei secvențe o valoare iterativă). Ce semnifică purtarea lor? Despre cine vorbește băiețelul?

Un "program", ipotetic evident, e deasemenea întocmit: călătoria în tren, plecarea, căutarea personajului visat poate?

Din punct de vedere formal, cele două planuri impun motive și un ritm:
- durata planurilor depășește ceea ce ar fi strict necesar informației narative (mai ales planul 2);
- camera, în timp ce-i însoțește pe copii, rămâne la o anumită distanță, ca pentru a ocroti intimitatea sau secretul lor; în același timp, ea impune silueta lor, unirea lor, imaginea celor două ființe izolate, delicate și totuși hotărâte;

- apar sisteme antagonice: umbra şi lumina, zgomotul şi liniştea, subliniate de "racordurile" la 180^0.

În sfârşit, finalul celui de-al doilea plan, contemplativ (imobilitatea copiilor şi a camerei, liniştea nopţii), împreună cu muzica plasează această deschidere sub semnul gravităţii.

Finalul filmului "răspunde" începutului, planurilor în mod narativ, formal şi simbolic. Călătoria presupusă a avut loc cu adevărat, ea se sfârşeşte în momentul sosirii, anunţat de difuzoare: Germania (planul 1).

Micuţul reia istorisirea întreruptă pe care sora sa i-o povestea în secvenţa imediat următoare genericului. Rolurile şi replicile sunt inversate.

O nouă trecere de la noapte la lumină se realizează odată cu risipirea ceţii (planurile 2, 3, 4 → plan 5 → plan 6). Şi tot racordurile la 180^0 sunt cele care-i conduc pe copii spre lumină.

Cu toate acestea, mai rămân unele întrebări: copiii sunt întotdeauna singuri, obiectivul căutării lor nu pare să fie încă atins (dacă e vorba de personajul visat: de-a lungul filmului, am aflat că acest obiect nu e altul decât tatăl lor, care ar putea fi în Germania, informaţie dezminţită de un unchi care a declarat că acest tată e mitic).

Pe de altă parte, trecerea de la planul 4 la planurile 5 şi 6 se pretează la diverse interpretări, pentru că elipsa săvârşeşte transferul celor doi copii dintr-un spaţiu-timp (barca, noaptea, santinela, împuşcătura) într-altul (ziua, pajiştea, copacul) aparent eterogen cu primul. Am putea să aderăm la interpretarea lui Hélène Tierchant[1]: "Copiii au fost ucişi. Fluviul pe care-l trec este Stixul, barca cea a lui Caron [...] neantul aduce cu sine liniştea şi deschide porţile visului." (p. 141), intepretare posibilă, într-o oarecare măsură, prin punerea în relaţie a acestor ultime două planuri cu episodul în care Oreste a arătat şi a dat copiilor un fragment de peliculă transparentă în care îi invita să vadă un arbore dincolo de ceaţă.

Dar e o interpretare refuzată de Angelopoulos însuşi "... Am făcut o deschidere adevărată, şi astfel s-a născut concluzia filmului cu disiparea ceţii şi prezenţa arborelui."

Şi încă: "Am putea spune că filmul e construit plecând de la două imagini: cea, neagră, la început când se aude glasul fetiţei povestind băieţelului Geneza pentru ca acesta să adoarmă, şi cea de la sfârşit în care micuţul povesteşte istoria surorii sale căreia îi e teamă". (p. 145).

[1] *Théo Angelopoulos*, Edilig, 1989.

Dar trecerea de la primul la ultimul plan e aceeaşi trecere de la Oraş la Natură, de la Mineral la Vegetal, de la Noapte la Zi.

Nu e vorba aici să comparăm aceste interpretări sau să propunem altele, ci să arătăm că filmul e de aşa manieră structurat încât poate să constituie suportul posibil pentru diferite interpretări, pe de o parte pentru că organizarea sa narativă e lacunară, deschisă, enigmatică (tatăl există? suntem într-adevăr în Germania? ce s-a întâmplat între împuşcătura în noapte şi trezirea copiilor?), pe de altă parte pentru că prejudecăţile sale formale favorizează emergenţa simbolicului (alcătuirea şi durata planurilor, economia de gesturi şi cuvinte, punerea în valoare a diferitelor obiecte, rolul muzicii, totul contribuie la formarea unor imagini semnificative: cei doi copii în faţa nopţii, gestul băieţelului în ceaţă, ca pentru a trece de cealaltă parte a oglinzii; barca pe fluviu, plutind la voia întâmplării; copacul înălţându-se în depărtare, copac la care ajung în sfârşit).

Cele două englezoaice şi continentul, François Truffaut, 1971

Oferim decupajul versiunii 1971[1]:

Genericul se derulează, împreună cu fondul muzical, peste rafturi întregi cu aceeaşi carte stivuită: *Două englezoaice şi continentul*, roman de Henri-Pierre Roché (editura Gallimard, colecţia NRF). Uneori, cartea este larg deschisă şi se disting însemnările de pe margini scrise de François Truffaut.

Vocea lui Claude (off): "*În noaptea asta, am retrăit în detaliu povestea noastră. Voi face din ea o carte, într-o zi. Muriel crede că povestea necazurilor noastre ar putea să servească altora.*"

Grădina pavilionului lui Claire, la Paris - Afară zi, soare.

Doamna Claire Roc e aşezată într-un fotoliu din răchită în faţa unei mese de grădină şi răsfoieşte o revistă (plan mediu). În voce off se pot auzi strigătele de bucurie ale unor copii.

Copiii (off): *"Haide, Claude, ... haide... mai sus!"*

Claire îşi ridică ochii şi priveşte în direcţia de unde se aud strigătele. Panoramic lent părăsind-o pentru a cadra, într-un colţ al grădinii, un portic. Două fetiţe şi doi băieţei încurajează pe un tânăr, Claude, de vreo douăzeci de ani, care face diferite acrobaţii la trapez.

Zoom, în faţă, asupra lui Claude aşezat pe trapez şi balansându-se.

Copiii (off): *"Hai, Claude!...Bravo!"*

[1] L'Avant-Scène du Cinéma, nr. 212, ianuarie 1972.

Plan apropiat al unei fetițe care-i dă curaj trapezistului, apoi pano-travelling asupra celorlalți copii. Reîntoarcere la Claude (plan american), cu capul în jos în poziția spânzuratului pe trapez. Se balansează.
Copiii: *"Hai, curaj!... Fără mâini..."*
Prim plan al unei funii susținând trapezul: se destramă. Flash asupra lui Claude care lăsând mâinile libere, se ridică. Flash asupra copiilor care țipă, înnebuniți. Flash asupra lui Claire care reacționează și se scoală de pe fotoliu. Flash asupra corzii, în prim plan care se rupe. Flash asupra căderii lui Claude. Flash asupra unei fetițe care țipă. Plan mediu al lui Claude la pământ, ținându-și cu durere genunchiul stâng. Flash asupra unei fetițe care țipă. Flash asupra mamei care aleargă, apoi asupra copiilor. Prim plan al genunchiului care se mișcă. Perspectivă generală: mama se năpustește și se chircește alături de Claude; copiii îi înconjoară.
Fondu în negru.
Scara și holul-interior, ziuă.
Foarte încet, Claude coboară treptele una câte una, sprijinindu-se în două cârje. Ajuns jos, în holul de la intrare, înaintează fără zgomot spre ușa salonului (panoramic), se oprește, privește înăuntru, fără a se arăta, șovăie, apoi revine în hol la capătul scărilor. O cameristă trece și urcă lenjeria la etajul superior. Claude se oprește și cheamă cu voce joasă.
Claude: *"Mamă!"*
Claire apare.
Claire: *"Ei bine, Claude?"*
Claude: *"Ei bine, mamă, te așteptam."*
Claire: *"Ești destul de mare ca să te prezinți tu însuți!"*
Claude se întoarce spre noi și înaintează încet spre salon, în timp ce mama sa iese din câmpul vizual.
Salon-interior, ziuă
Racord în mișcarea asupra lui Claude intrând, apoi plan mediu al tinerei englezoaice -Anne Brown, în jur de douăzeci de ani - așezată în încăpere, purtând pe cap o pălărie de pai dreaptă având deasupra o voaletă care-i acoperă și chipul.
După o oarecare ezitare, Claude se apropie, vine și se așează în față.
Ea îi adresează "un surâs sincer". El îi strânge mâna.
Plan american apropiat al lui Claude în contra-perspectivă (văzut de Anne așeza tă în afara câmpului vizual).
Claude: *"How do you do? Sunt Claude... iar dumneata ești..."*
Anne(off): *"Anne Brown"*
Claude: *"Anne Brown. Mama mi-a vorbit deja de dumneata".*

Anne (off): *"Și mie mi-a vorbit de dumneata".*
Claude se așează și-și pune cârjele alături. Un moment de liniște.
Claude (mereu spre el): *"Și vă place la Paris"?*
Anne (off): *"Da găsesc că Parisul este...* (camera spre ea). *Îmi plac oamenii din Paris."*
Claude (spre el): *"Și oamenii din Anglia?"*
Anne (spre ea): *"O!... sunt mai puțin energici decât cei de aici, mai puțin deschiși, dar sunt logici și fantezişti în felul lor."*
Claude (cameră spre el): *"Și... dumneata nu ești șocată de obiceiurile francezilor?"*
Anne (spre ea): *"Șocată? Nu, doar surprinsă. Cred că francezii sunt mai mincinoși decât noi, dar o dată procentajul cunoscut, nu-i deloc jenant."*
Revenire asupra lui Claude care surâde. În off se aude un zgomot de ușă. Claude întoarce capul. Planul ușii care se deschide, asupra lui Claire (plan american).
Ea înaintează (travelling înapoi) și se așează, rămânând în picioare, în spatele scaunului lui Claude. Continuarea travelling-ului înapoi pentru a cadra trioul, Anne ocupând cu spatele trei sferturi din prim-plan.
Claire (surâzând tandru): *"Ați făcut cunoștință?"*
Anne: *"Da, mulțumesc".*
Claire: *"Din păcate Claude nu va putea să vă arate Parisul. Trebuie să stea întins încă două săptămâni* (spre cei trei). *Sper că veți veni adesea să ne vizitați.*
În timp ce vorbește, Claire trece o mână prin părul fiului ei.
Anne (cameră spre ea): *"Mulțumesc doamnă".*
Plan apropiat al lui Claude. La început, mâinile mamei sale care-i mângâie părul.
Claire (off): *"Ar trebui să vorbiți englezește amândoi. L-ar ajuta pe Claude. N-a mai avut* (spre Anne) *posibilitatea să vorbească englezește din liceu. I-ar prinde foarte bine."*
Anne își ridică încet voaleta.
Voce off a unui povestitor: *"Când tânăra englezoaică își ridică voaleta, Claude încercă sentimentul unei nudități pudice și plăcute* (plan apropiat al lui Claude). *În aceeași seară, în jurnalul său, notă* (plan apropiat al Annei) *că Anne Brown avea aceeași vârstă ca el, că avea un aer hotărât, sensibil și responsabil."*
Expunere exterioară.
Claude, cu ajutorul unui baston, și Anne (în planul mijlociu) se plimbă pe o alee cu colonade, ornată cu statui; se pot distinge câteva Maillol. În timp ce merg cu fața spre noi (travelling înapoi în ritmul pașilor lor), discută dar nu-i putem auzi din pricina continuării comentariului.

Vocea off: *"Anne Brown era fiica unei prietene din tinerețe a mamei lui Claude; ea veni deseori să-l viziteze pe tânărul francez. Își împrumutau unul altuia cărți și reluau de fiecare dată discuția de unde o lăsaseră. Anne avea o chemare: sculptura. După o scurtă rezistență se îndrăgosti de Auguste Rodin care nu era cunoscut în Anglia."*

Claude și Anne merg în continuare discutând; brusc, se opresc iar Anna caută prin geantă (plan american al celor doi).

Voce off: *"Într-o zi, Anne îi destăinui lui Claude că are o soră, Muriel, cu doi ani mai tânără decât ea. Nu găsi, tot scotocind prin geantă, decât o fotografie învechită a lui Muriel când avea zece ani.* (Insert al fotografiei ușor sepia). *Fața rotundă, gura severă, sprâncenele bine conturate iar în privirea-i, ceva sălbatic."*

Plan american al celor doi. Anne pune fotografia în geantă.

Vocea off: *"Veniți s-o vedeți" propuse Anne care adăugă: "Aș dori să te aud vorbind cu Muriel."*

Plan general al aleii în perspectivă: își vor relua plimbarea când Anne se întoarce spre Claude care se sprijină în baston.

Anne: *"Claude sunt sigură că nu mai ai nevoie de asta* (Arătând cu mâna bastonul). *Dă-mi-l!"*

Claude dă bastonul Annei și, cu spatele la noi, singur, merge încet și urcă trei trepte; după care se întoarce spre ea, mulțumit. Anne îl ajunge din urmă. Îi ia brațul și amândoi se îndepărtează.

Vom centra comentariul asupra a trei aspecte din film: dispozitivul narativ, decupajul, informația vizuală.

Dispozitivul narativ se caracterizează prin complexitatea sa. Generic-ul arată o carte adnotată al cărei titlu este același cu cel al filmului. Mod de a indica originea literară a filmului? de a evidenția munca de a adapta textul literar cerințelor unui film? Fără îndoială. Și putem observa că numele autorului *romanului* (Henri-Pierre Roché) diferă de cel al autorului filmului (François Truffaut) și că numele adaptatorilor figurează pe generic. O notă scrisă de mână menționează pe Claude și jurnalul lui Henri-Pierre Roché. Apoi o voce off vorbește la persoana întâi pentru a anunța o carte care este cea pe care tocmai am văzut-o. Urmează primele imagini (și primele replici: acum putem identifica vocea off ca fiind cea a lui Claude), și de-abia la sfârșitul celei de-a doua secvențe, intervine o a doua voce off, vorbind despre Claude la persoana a treia, vocea naratorului a toate cunoscător și care enunță chiar și dialogurile în locul personajelor. Se observă că acest dispozitiv pare că juxtapune ba chiar

suprapune trei puncte de vedere: cel al imaginilor (sau al povestitorului - pictor), cel al lui Claude, și al celei de-a doua voci off (aparent extradiegetică) care completează imaginea, rezumă, exprimă interioritatea lui Claude. Rezultă de aici un dublu efect. Mai întâi un efect de rapiditate a derulării informației pe care vocea, într-un debit rapid, împreună cu imaginea, o furnizează din plin. Apoi un efect de nesiguranță a formulării, pentru că nu se știe prea bine cine povestește. Nesiguranță care se intensifică dacă mai adăugăm și cele câteva informații extra-filmice: și anume că vocea off este cea a lui Truffaut însuși și că Jean-Pierre Léaud, interpretul lui Claude, este același din *Cele 400 de lovituri*, primul film al lui Truffaut cu caracter autobiografic destul de accentuat. Se știe că Jean-Piere Léaud va continua să interpreteze personajul lui Antoine Doinel.

Acest jurnal, pentru că sub această formă se prezintă *Cele două englezoaice și continentul,* degajă un fel de "complex de naratori" în care figurile lui Roché, Truffaut, Léaud și Claude se amestecă.

Decupajul primelor trei secvențe se caracterizează prin heterogenitate. Prima secvență, foarte scurtă, foarte vizuală comportă un număr foarte mare de planuri-flash care, "supra decupează" incidentul, după exemplul montajului à la Eisenstein (vezi scara din Odesa în *Crucișătorul Potemkin*) sau à la Hitchcock (vezi atacul păsărilor în *Păsările*). E un mod de a densifica și de a dilata, simultan, timpul, spațiul și evenimentul, ca și cum multiplicarea punctelor de vedere și a imaginilor ar tinde să exprime emoția diferiților protagoniști.

Dimpotrivă, a doua secvență se derulează după o schemă mai clasică, cu un plan introductiv destul de lung (care permite caracterizarea locului, un interior burghez, a personajului principal, un tânăr poate timid, a situației), un racord în mișcare, urmat de câmpuri și de contra-câmpuri asupra lui Claude și Anne. Legătura cu prima secvență se face după un fondu care marchează elipsa temporală și, în funcție de relația cauză-efect: căderea → cârjele.

Perfecta aranjare a câmpurilor - contra-câmpurilor e întreruptă de intervenția lui Claire (mama lui Claude), apoi de cea a vocii off. Această voce face legătura cu cea de-a treia secvență care, presupunem după vorbele lui Claire că se desfășoară cel puțin două săptămâni mai târziu (legătură cronologică). Vocea "acoperă" în mod curios anumite replici, face loc un moment personajelor pentru a reveni și a stabili legătura logică și cronologică cu planul de tranziție al călătoriei. Constatăm deci un

amestec de clasicism (precizia înlănțuirilor logice şi cronologice, marcarea clară a locurilor şi a personajelor); şi de "modernitate" (supradecupaj, rolul vocii off), ca şi cum filmul, în acest început, ar ezita între transparență şi reflexivitate (proces prin care filmul se desemnează ca film).

Cât priveşte informația vizuală, ea reuneşte elemente care "debordează" informația narativă, mai ales cea despre rolul mamei. Aceasta e prezentată încă din primul plan al filmului, intervine, am văzut, în dialogul dintre Claude şi Anne (iar imaginea insistă asupra mâinilor lui Claire mângâind părul fiului său în timp ce Anna îi priveşte),apare ca supraimpresiune în trenul ce-l duce pe Claude spre Țara Galilor. O a doua figură feminină se interpune prin intermediul Annei, între Claude şi Anne: e vorba de Muriel şi de inserarea fotografiei sale.

Şi aici, totul contribuie la complexitate, la punerea împreună a relațiilor mediatizate.

Programul narativ lasă să se întrevadă relații amoroase triunghiulare. Însă putem sesiza dificultățile viitoare ale lui Claude în a-şi afirma identitatea persoana sa, dorințele sale, după anumite indicii: accidentul (care-l înfățişează ca un personaj îndurând o nenorocire), numele său (Claude: cel care şchiopătează), dependența sa de femei (Anne apare de altfel ca un substitut al mamei sale), în sfârşit, faptul că vocea sa e acoperită de cea a unui alt povestitor, ca şi cum nu şi-ar putea încă asuma propria-i istorie.

Cadrajul 5

Pentru analiza unui generic de film
Câțiva parametri de luat în considerație

1. *Existența, întinderea, locul genericului*
   - Există un generic?
   - Se află la începutul sau la sfârşitul filmului?
   - Dacă există un generic de sfârşit (caz general astăzi), există oare şi un generic parțial la început şi ce informații oferă?
   - Importanța (durata, cantitatea de informații) genericului.
   - Genericul e precedat de ceva: precizări scrise, pregeneric etc?
   - Există alternanță între elementele genericului şi cele secvențiale?
2. *Formele genericului*
   - Generic scris, generic rostit, generic mixt.

- Pe fond neutru, pe fond de imagine(i) fixă(e), pe fond de imagini în mişcare (figurative? non figurative? mixte?)

3. *Informațiile aduse de generic*
   - Identificarea rolurilor şi a statuturilor persoanelor numite: instanțe de producție, producători, actori, regizori, scenariști, monteur şi diverse posturi tehnice.
   - Alte informații: locul de producție, de turnare, anul producerii filmului, originile bandei sonore, eventualii sponsori, etc.
   - Observarea celor mai importante informații: există cumul de roluri (actor şi regizor, actor şi producător, producător şi regizor, scenarist şi regizor, actor-producător-scenarist-regizor, etc.)?
   - Există informații absente, lacunare, care nu sunt demne de încredere, greşite?
4. *Ierarhia informațiilor şi a persoanelor.*
   - Cum sunt sau nu ierarhizate de generic persoanele numite: ordinea prezentării numelor, grosimea literelor sau alte moduri de valorizare, nume izolate/ nume grupate, precizare specială (de tipul: "cu participarea lui..."), etc.
5. *Conținutul audio-vizual: genericul ca "uvertură" a filmului.*
   - Motivele muzicale sau sonore
   - Motivele vizuale drept indicatori: 1. ai genului (film de groază, western, comedie); 2. ai conținutului narativ sau dramatic (propunerea unei tematici generale: luptă, amor, suspense, senzualitate, tragedie, propunere simbolică, figurativă sau abstractă: vezi *Şoimul maltez*, cu statueta malefică, sau spiralele lui Saül Bass pentru *Vertigo* de Alfred Hitchcock); 3. ai reflexivității: filmul se desemnează ca film (vezi *Disprețul* de J.L.Godard, *Splendoarea Ambersson-ilor* de Orson Welles, genericele lui Sacha Guitry), sau desemnează anumite aspecte ale realizării lui (adaptarea literară, de exemplu: *Cele două englezoaice şi continentul*).
6. *Titlul filmului*
   - Locul în generic
   - Legăturile sale cu informațiile audiovizuale.
   - Informațiile pe care le furnizează, direct sau indirect (conotațiile) despre conținutul sau forma filmului.
   - Orizontul de aşteptare pe care-l instituie pentru spectator, în planurile narativ, semantic, simbolic.
   - Eventualele sale ancorări culturale.

1.3. Studiul unui plan-secvență: *Peisaj în ceață*

Alexandre şi Voula, sora sa mai mare, se duc în fiecare seară la gară pentru a asista la plecarea trenului pentru Germania, unde, cred ei, trăieşte tatăl lor. Într-o seară, urcă în tren. Urmează o lungă călătorie, plină de ocolişuri, de neprevăzut, de întâlniri, de suferinţe, care-i va duce până la graniţa cu Germania (vezi analiza începutului şi sfârşitului filmului). Pe la începutul călătoriei, un tânăr îi ia cu el la drum. E Oreste; el conduce autocarul unei trupe de comedianţi ambulanţi care se încăpăţânează să străbată ţara, jucând mereu aceeaşi piesă, fără succes. Planul se situează în ziua următoare întâlnirii cu Oreste.

Exterior, ziuă - dimineaţă.

Se vede interiorul autocarului, dintr-o parte. Cei doi copii dorm pe o banchetă, fratele ghemuit în sora sa rezemată de un geam. El se trezeşte, se aude un acordeon, alte diferite zgomote. El dă la o parte învelitoarea, se ridică. Voula se trezeşte la rându-i, ascultă; privesc amândoi spre dreapta cadrului.

El: *"Unde suntem?"*

Camera începe să se deplaseze spre dreapta, descoperind uşa deschisă a autocarului prin care se vedeau copiii, depăşeşte copiii care se pregăteau să coboare, pentru a descoperi o plajă, în fund, cu nişte coline şi uzine şi pentru a-l recadra pe Oreste, aşezat pe nisip şi care face semne copiilor în afara câmpului.

Oreste: *"Bună ziua!"*

Continuă travelling-ul lateral spre dreapta pentru a recadra un comediant (pălărie, ochelari) aşezat în faţa unei măsuţe pliante, acoperită de cele necesare micului dejun (face semn copiilor să vină la el: *"Bună ziua"*) apoi, în picioare alături de măsuţă un alt comediant care se bărbiereşte (pămătuf, bărbia acoperită cu spumă).

Comediantul (in): *"Între timp, Turcii au pus mâna pe Afron Karahizar. Era în august 1922".*

Camera continuă spre dreapta, recadrează un acordeonist (pălărie, palton), o femeie îmbrăcată-n negru traversează câmpul în avant-plan de la dreapta la stânga în timp ce camera dezvăluie alături de acordeonist o femeie într-un mantou de blană, aşezată pe un scaun.

Femeia (in): *"Imediat cum au plecat germanii, a început dislocarea"*, apoi (hors champ): *"Englezii au pătruns în Atena."*

Camera îi părăseşte pe cei doi actori, recadrează bărbatul în picioare, cu palton de fetru gri, care gesticulează.

Femeia (in): *"Pretutindeni erau manifestaţii, toţi erau plini de entuziasm."*

Femeia în negru reapare în stânga cadrului, traversează câmpul în avant-plan, iese prin dreapta.

Femeia (in): *"Pentru că toată lumea crezuse în eliberare."*

Femeia în negru revine, fumează o ţigare, traversează din nou câmpul de la dreapta la stânga.

Femeia (in): *"Au avut încredere în alianţe şi în aliaţi."*

Comediantul în picioare: *"Eu colaboraţionist?"*

Femeia iese pe la stânga, pe unde intră cei doi copii în spatele comediantului în picioare pe care-l părăseşte camera pentru a-i urmări pe cei doi copii.

Voce feminină în afara câmpului: *"Vino fetiţa mea să te coafez."*

Camera îi însoţeşte pe copii spre dreapta făcând o mişcare circulară.

Voce masculină hors champ: *"Cine o face pe trenul?"*

Voce feminină hors champ: *"Pentru o fată drăguţă ca tine, e păcat să ai un astfel de păr."*

Camera recadrează o femeie aşezată pe un scaun care întinde mâinile spre Voula. Aceasta se apropie de ea, se aşează pe genunchiul ei. Camera părăseşte acest grup cu mişcare circulară.

Femeia în negru intră în câmp, se întoarce, traversează iarăşi câmpul de la stânga la dreapta.

Femeia (in): *"... şi când au văzut colaboraţionişti naziştii... şi reînarmaţi de către englezi. S-au simţit trădaţi. Ne-au chemat să ieşim în stradă."*

Fumează, iese din câmp prin dreapta.

Camera recadrează bărbatul călare pe un scaun, din faţă (fetru, ţigară) el priveşte spre cameră.

Bărbatul: *"Am fost arestat la sfârşitul lui '47."*

Femeia (în afara câmpului): *"De îndată ce au plecat germanii în toamna lui '44..."*

Camera părăseşte bărbatul, femeia în negru intră prin dreapta.

Femeia (in):*..."Englezii au intrat în Atena..."* iese pe la stânga, câmpul rămâne gol, fără personaje, în depărtare se zăreşte oraşul.

Femeia (în afara câmpului): *"... şi-a format primul guvern de uniune naţională."*

Femeia revine în câmp prin stânga, fumează.

Femeia (in): *"Erau manifestaţii, toţi plini de entuziasm."*

Iese din nou prin dreapta, în timp ce camera recadrează un bărbat în picioare, bărbos, cu capul descoperit, cu mâinile în buzunarele paltonului, şi operează un travelling lent în jurul lui.

Bărbatul privind spre cameră: *"Uit întotdeauna începutul."*

O voce: *"Vă înşirui obstacolele".*

Bărbatul reia:" *Voi înşirui obstacolele, intervenţia evenimentelor, a zvonurilor, a partidelor, intervenţia vapoarelor venite din larg, oratorii populari, pieptul meu: strigătele, uzinele, Octombrie 1917, 1936, Decembrie 1944. Pentru toate astea vreau să rămân în zdrenţele mele..."*

Un bărbat intră în câmp prin dreapta, se apropie de primul, e cu spatele.

"...ce m-a făcut Revoluţia franceză, ce m-a făcut mama mea Spania. Un conspirator obscur."

Cel de-al doilea bărbat se întoarce, îl recunoaştem pe cel care se rădea, face un semn spre exteriorul câmpului.

"Mergem?"

Toţi actorii intră în câmp, împreună cu acordeonistul, şi Oreste care se aşează în mijloc. Acordeonistul vine în avant-plan, priveşte spre cameră.

Acordeonistul: *"Piesa pe care-o vom juca în astă seară, e nemuritoarea dramă pastorală..."*

(se vede în arrière-plan o maşină care se opreşte în drum)

"... de Spiridos Perisiadis, Golfo-Păstoriţa"

(actorii se întorc spre maşină, în depărtare, un bărbat coboară din ea şi se îndreaptă alergând spre grup).

"... jucată de o trupă de elită de actori tineri şi mai puţin tineri. Dragostea nefericită a lui Golfo vă va emoţiona profund, iar moartea ei..."

(se întrerupe, se întoarce spre bărbatul care se apropie).

Bărbatul (apropiindu-se, cu braţele deschise): *"Îmi pare rău, copii, nu se poate. Au nevoie de sală pentru un bal şi plătesc bine. Îmi pare rău. De ani de zile lucrăm împreună, dar nu pot să fac nimic. Trăim vremuri grele. Ştiu că vă pun într-o situaţie dificilă."*

Se întoarce spre maşină. O comediantă, care ieşise prin dreapta în timpul acestor vorbe, revine tot prin dreapta în prim plan se rujează.

Comedianta (în mantou de blană):

"Oreste, ia-mă cu tine în oraş, mai sunt alte locuri decât acasă la acest domn."

Oreste iese din câmp prin dreapta. Femeia îşi termină machiajul. Se aude, în afara câmpului, motocicleta lui Oreste pornind. Oreste pe motocicletă intră în câmp prin dreapta, în avanplan, femeia urcă în spatele lui, şi ies prin stânga. Actorii se împrăştie spre stânga şi spre dreapta, în timp ce, în fund, bărbatul urcă în maşina sa.

Camera reia mişcarea spre dreapta-înapoi urmărind doi, trei actori, recadrează autocarul şi uşa lui deschisă, trece încă o dată prin faţa mesei cu micul dejun (patru actori în câmp se îndreaptă spre mare), recadrează scaunul gol, alţi actori care merg spre mare, părăseşte comedianţii pentru a cuprinde peisajul gol, recadrează

pe cei doi copii, pe Alexandre aşezat pe scaun, pe Voula în picioare în spatele lui. Privesc spre mare.

Alexandre: *"L-am văzut din nou în vis, în noaptea asta"*

Voula coboară ochii spre Alexandre.

Camera realizează deci o mişcare panoramică de 360^0 (de la autocar la autocar) apoi una în jur de 180^0. Mişcarea e destul de lentă şi cu viteză constantă până când camera se opreşte asupra bărbatului bărbos; planul rămâne în acel moment fix până la risipirea actorilor, iar ultima parte se efectuează mult mai repede.

Decupaj temporal aproximativ: durata totală a planului 6'10".

De la autocar la omul bărbos: 2'30"

Partea fixă: 2'15"

Sfârşitul mişcării: 1'25"

Aceste mişcări şi opriri ale camerei se combină cu mişcările sau imobilitatea personajelor în câmp. Rezultă de aici un întreg joc de "intrări" şi de "ieşiri" din câmp, care se datorează mişcărilor camerei sau personajelor, sau amândurora. Se remarcă revenirea periodică, acel du-te-vino al femeii în negru care, precum o pendulă de ceas, ritmează prima parte a planului-secvenţă.

E vorba într-adevăr de un *plan-secvenţă* pentru că e precedat şi urmat de două elipse temporale transportându-l pe spectator într-un alt timp: sfârşitul serii, exterior/ noapte/ stradă, copiii cu Oreste → planul secvenţă → cei doi copii pe o şosea, singuri.

Pe de altă parte, planul se caracterizează prin unitatea de acţiune: trezirea, repetiţia, anunţul veştii proaste, risipirea.

Mişcarea camerei pare să răspundă întrebării lui Alexandre: "Unde suntem?" întrebare care ar putea fi şi a spectatorului. Vom descoperi deci împreună cu copiii (dar fără a adopta subiectivitatea lor: mişcările aparatului sunt independente de cele ale copiilor), un spaţiu şi în acest spaţiu oameni în plină activitate. În interiorul acestui plan unic, mişcările decupează informaţiile într-un soi de "montaj adiţional" ducând la regruparea tuturor actorilor în câmp (remarcaţi absenţa copiilor: ei nu fac parte din trupă): treptat înţelegem că e vorba de un fel de repetiţie în aer liber, şi asta datorită spectacolului gesticulărilor şi datorită încrucişării replicilor non contextualizate. Ultimele apar de fapt sub forma unor frânturi de text, frânturi din istoria Greciei de asemenea, fără legătură, evi-

dent, cu titlul piesei, anunțat de acordeonist (o "dramă pastorală") Astfel încât planul răspunde la întrebarea "unde suntem", dar lasă loc unei alte întrebări: "Ce fac ei exact?"

Planul se deschide şi se închide asupra singurătății celor doi copii. El descrie (în sensul propriu) adunarea şi împrăştierea actorilor; se situează într-un spațiu intermediar, plaja între mare şi oraşul-uzină: actorii, după ce accesul în oraş le-a fost, pentru moment, poate, interzis se întorc spre mare. Sunt asemenea unor prizonieri în acest no man's land lipsit de adevărații spectatori, înțepeniți, împotmoliți între un trecut pe care-l repetă într-una şi un viitor nesigur.

Ce produce recurgerea la planul-secvență, în special la *acest* plan-secvență care are propriul său profil, ritmul său, propria-i structură? O tensiune între:
- mişcarea şi imobilitatea (camerei, personajelor);
- adunarea şi împrăştierea (personajelor în cadru, a personajelor între ele);
- cadrul (prezentul, ceea ce se vede) şi cadrul exterior (ceea ce nu se mai vede, ceea ce încă nu se vede, ceea ce nu se va vedea deloc: trecutul, viitorul, ceea ce a fost şi ce va fi, necunoscutul amenințător - bărbatul cu maşina - sau plin de speranță - marea?).

Orice plan, orice montaj provine din această tensiune, dar acest plan o amplifică, face din ea obiectul secvenței însuşi. La fel cum Alexandre şi Voula, sunt în căutarea tatălui lor, tot astfel camera e aici, în căutarea unei forme (a unui *ansamblu* de actori, a unei *piese* de teatru sau a unui text închegat, logic), dar totul se destramă de îndată ce prinde contur. Numai singurătatea, precum şi unirea celor doi copii, rămân stabile, şi se opun mişcărilor browniene ale actorilor.

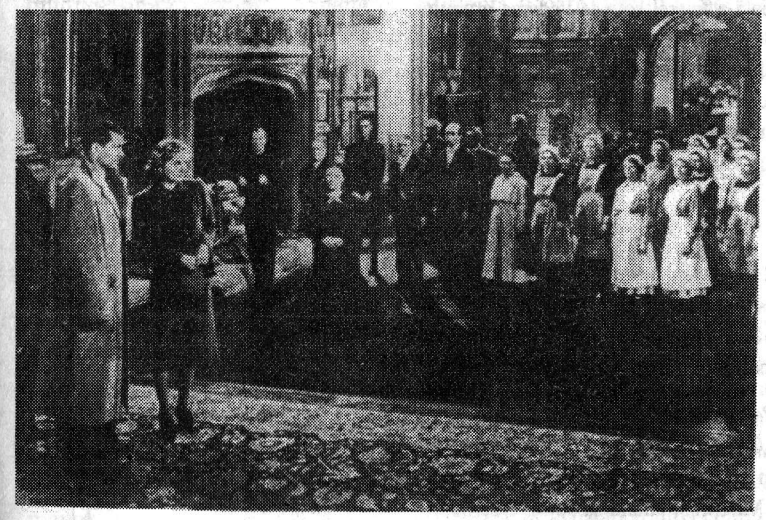
Dar ceea ce se opune deasemenea în acest plan este pe de o parte teatrul şi cinematograful iar pe de altă parte vârsta adultă şi copilăria: unicitatea garantată a planului, mişcarea sa persistentă (ultima parte) tind să reunească, în zadar, actorii şi copiii, experiența şi aducerea-aminte, specifice maturității şi visele copilăriei. Dar la sfârşitul planului, fiecare se reîntoarce la propriu-i univers. Ori, cel al actorilor e teatrul; în mai multe rânduri planul stabileşte un spațiu teatral (filmare frontală, actorii privind spre cameră, dispunerea personajelor ca pe o scenă, monologul şi adresarea direct spectatorului, etc.). Dar teatrul nu e numai o scenografie ci şi o amintire, un trecut cultural şi istoric, care dau impresia de altfel că nu-şi mai găsesc locul în Grecia modernă a *Peisajului în ceață*.

Cât despre universul copiilor e cel al căutării, al visului lui Alexandre, o vedenie a unui tată care fără îndoială că nu există, dar pe care ei îl doresc la nebunie şi care-i aruncă într-o mişcare convulsivă, oprită, mereu reluată, mişcarea însăşi a camerei. Imaginarul, afectul, mişcarea: cinematograful. Însă chiar şi cinematograful e muribund: vedem în film o sală transformată în dancing (la fel cum sala de teatru serveşte unui bal), un fragment de peliculă abandonată care arată trei fotograme transparente.

Acest plan-secvență condensează o bună parte a problematicii filmului înfățişând un prezent (cel al Greciei din 1988) care fuge, schimbător, care nu oferă contactul cu realitatea, un trecut cufundat în uitare (reprezentat de actori), un viitor alcătuit din visuri îndepărtate (reprezentat de copii).

Totuşi, virtuozitatea, obstinația, frumusețea constituie, fără îndoială, prin ele însele, un fel de speranță.

1.4. Analiza unui plan: *Rebecca*



Situarea planului: interior-ziuă.
Planul se situează la sosirea cuplului la Manderley, la începutul actului II. Mai exact e cel de-al patrulea plan al interiorului castelului. Tânăra descoperă în acelaşi timp noul său mediu de viaţă şi personajul Mrs. Danvers. Al doilea plan dezvăluie spaţiul holului. Primul e un plan de semi-ansamblu, acesta este un *plan de ansamblu*, singurul din scenă care numără dimpotrivă un număr mare de planuri mărite. Asta dovedeşte că personajele ocupă în cadru un loc mult mai important decât spaţiul fizic concret. El e încadrat de două planuri ale cuplului: precedat de un plan imobil cadrând cuplul în plan apropiat, punând în valoare privirea uluită a lui Maxim şi privirea speriată a tinerei soţii la vederea grupului de servitori, urmat de un plan american al cuplului aflat pe punctul de a înainta (camera descrie un travelling înapoi), cu aceeaşi expresie pe chip.

Durata planului: 2 secunde

Mişcarea camerei: cameră fixă

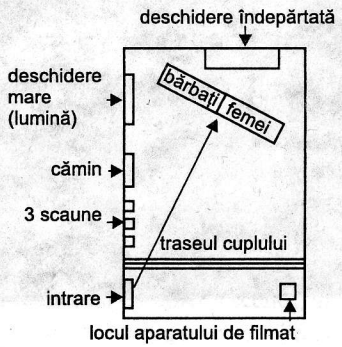
Adâncimea câmpului: planul e centrat asupra personajelor (cuplul şi servitorii), avant-planul şi arrière-planul rămân imprecise.

Personajele în câmp:
- Grupul de servitori în fundul încăperii, imobil, trei sferturi din faţă.
- Maxim şi tânăra sa soţie, care înaintează şi coboară câteva trepte, trei sferturi din spate

Sunet:
- Absenţa dialogului
- Prezenţa muzicii ilustrative: temă muzicală cu trompetă, pe fond orchestral, amintind melodiile învechite şi însoţind intrarea cuplului.

Descrierea decorului: în prim plan la stânga, un buchet imens sau o vază cu flori, destul de neclar, apoi la stânga trei scaune înşirate de-a lungul peretelui; după aceea un imens şemineu formând o masă întunecoasă, o deschizătură foarte înaltă, atingând practic tavanul, în formă de arcadă, sursa luminoasă a încăperii. Ajungem la unghiul camerei şi la cele două treimi din câmp (camera de luat vederi e situată în colţul opus). Peretele din fund e vag: se distinge cu greu o deschizătură în partea dreaptă tot în formă de arcadă, mai puţin luminoasă.

Putem schematiza planul în felul următor:



Acest plan de ansamblu ar putea avea o vocaţie descriptivă în măsura în care intervine exact în momentul sosirii cuplului la castel, cadrul central al povestirii. Ori, dimpotrivă, percepem destul de greu decorul holului, care, cu excepţia marii deschizături luminoase, rămâne în nuanţe de gri mat şi nu e pus în valoare. Chiar dacă acest plan n-are o funcţie descriptivă: totuşi camera păstrează distanţa faţă de situaţie. Ea adoptă un punct de vedere exterior evenimentului, cu atât mai exterior cu cât se află în contrast cu planul anterior şi cu cel care urmează, mult mai "intime", dezvăluind privirile celor două personaje. Aici, cele două personaje ale noastre se văd aproape din spate, camera e situată într-un colţ al încăperii, la distanţă, în locul unui observator care n-ar vrea să fie văzut (curios? privitor? spectator?)

Practic în întreg filmul, doar personajele sunt puse în valoare, pe de o parte cuplul care înaintează, pe de alta grupul imobil al servitorilor. Datorită acestei imobilităţi, ultimul pare încremenit şi evocă mai curând un decor decât un grup de personaje. Fără să se confunde însă cu pereţii, căci, mult mai evidenţiat, acest grup îţi dă impresia că ar fi un tablou aşezat acolo dintotdeauna. Cu toată neclintirea lui, are ceva viu: privirile ţintuite asupra cuplului, scrutând cu insistenţă fiecare detaliu al noii soţii. Privirea speriată a tinerei este evident un răspuns la această privire colectivă atât de zguduitoare prin fixitatea ei, o privire fantomatică, lipsită de afect, martor al unei epoci de odinioară.

Un alt detaliu care frapează: grupul e aranjat de o manieră foarte studiată: femeile la dreapta, bărbaţii la stânga. Se deosebesc prin ţinuta lor vestimentară: femeile poartă, fie un costum alb, fie un pulovăr negru acoperit, în orice caz, de un şorţ alb, astfel că albul domină din plin. Ele formează o masă clară, ca un ecou parcă al albului luminos. Din contră, bărbaţii poartă un costum negru şi un guler alb.

Această "punere în scenă", se datorează (am aflat-o în planul precedent din gura lui Frith) lui Mrs. Danvers (vom vedea în capitolul 2, §3 importanţa teatralităţii întregii scene). Dar ceea ce trebuie observat aici, înainte de toate, este că acest plan, incluzând acest tablou al servitorilor, pregăteşte prima apariţie a lui Mrs. Danvers care va avea loc două planuri mai încolo: în negru, cu guler alb, adoptând deci costumul bărbaţilor şi nu pe cel al femeilor; în plus, vine şi se aşează în faţa grupului de bărbaţi şi nu a celui de femei. Încă de la intrarea sa, Mrs. Danvers reprezintă încarnarea spiritului de autoritate şi elimină orice marcă de feminitate.

Observație: Fotografia de la pag.81 nu este identică cu *fotograma*. Este vorba de o *fotografie de platou*. Există câteva diferențe: fotografia e clară în toate punctele sale, ceea ce nu e neapărat cazul în film. Se poate distinge (în mod) limpede în fotografie, în partea stângă, personajul lui Mrs. Danvers pe care n-o vedem în planul filmului. Pe de altă parte, poziția camerei nu e exact aceeași.

Această fotografie nu-și propune aici decât să ofere un fel de punct de reper vizual dar nu trebuie privită, evident, ca scop al analizei. La rându-i, ar putea și ea să fie analizată dar nu în cadrul studiului filmului. În orice caz, analistul să fie atent, să nu le confunde; să ia seama, atunci când încearcă să-și ilustreze vorbele, ca nu cumva să considere fotogramă ceea ce nu e decât o fotografie de platou.

2. Formele scurte

Spoturile, clipurile, scurtmetrajele documentare "poetice" sau de ficțiune, formele filmice reduse (înțelegem prin asta de la 15' la 30") constituie punctul de plecare într-o analiză și ridică anumite probleme. Însă, e necesar să ținem seama de caracteristicile specifice acestor "forme scurte" diferențiindu-le net de lungmetrajele de ficțiune, caracteristici datorate duratei lor, desigur, dar și condițiilor de realizare a acestor filme. Spoturile publicitare depind de strategia și de argumentarea comercială, clipurile sunt în mod necesar legate de muzica sau de imaginea unui cântăreț sau a unui grup (au în genere o funcție de promovare publicitară), scurtmetrajele se pot înscrie într-un context de creație pur și simplu sau de comandă (vezi scheciurile de ficțiune ilustrând discursul militant din *Viața ne aparține* de Jean Renoir, film produs în 1936 de către Partidul comunist francez, în *Parisul văzut de...* un film-manifest pe plan estetic, comandat în 1965 de producătorul Barbet Schroeder unor cineaști, șase la număr ai Noului Val, în *Ce amestec au puștii într-asta?* - șase povești despre copii nefericiți, sortiți să apere cauza copiilor, produse de Antenne 2 în 1991, în *Să nu uităm*, treizeci de filme produse de Amnesty International în 1991, etc.).

Filmele scurte sunt adesea primele realizări, uneori niște schițe ale unor viitoare filme mai lungi, *Mâna cu cinci degete* 1984, și *O lume fără milă,* 1989 de Eric Rochant), dar ele se pot înscrie și în cariera unui cineast consacrat (vezi filmele realizate de Alfred Hitchcock însuși pentru

seria sa televizată. *Alfred Hitchcock prezintă*) și într-un ansamblu structurat, filmul de scheciuri (vezi *Distracția* de Max Ophüls, 1950, *Noapte pe pământ* de Jim Jarmush, 1991).

Deci, problemele legate de contextul de producere a filmului, de locul și de momentul de difuzare, de obiectivul vizat de filmul scurt apar inevitabil într-un moment sau altul al analizei. Vom examina mai îndeaproape spotul publicitar și scurtmetrajul de ficțiune.

2.1. Spoturile publicitare

În Franța, numeroase spoturi publicitare sunt realizate în 35 mm, și, cunosc o dublă exploatare cinematografică și televizuală (dând adesea prilejul la nenumărate "versiuni"). Sunt în general foarte scurte (de la 15" la 1'30") și exploatează la maximum posibilitatea de a combina cele cinci materii de exprimare ale cinematografului (și ale video-ului): sunete (vorbe, zgomote, muzică), imaginile (fixe, animate, fotografice sau grafice), scrierea (intertitlurile, supratitlurile și subtitlurile, orice mențiunare scrisă). Rezultă un adevărat bombardament de imagini și sunete, de impresii, de senzații și de semnificații. A desface ceea ce montajul și mixajul au realizat permite observarea producerii mesajului și efectelor spotului.

În ceea ce privește mesajul, putem pleca de la ideea că orice spot publicitar vehiculează același mesaj de bază pe care îl vom formula astfel: "Cumpărați produsul x". Mesaj informativ, spotul face cunoscute *numele* și *imaginea* produsului. Mesaj informativ și incitativ, căci se adresează spectatorului, cu scopul de a-l determina să înfăptuiască actul de cumpărare. Dar, pentru a-și atinge aceste obiective, spoturile publicitare nu recurg niciodată la aceeași strategie. Pentru a simplifica, vom distinge doar trei strategii, care pot foarte bine să se combine între ele.

Argumentația directă, explicită, susținută eventual de *descrierea* (produsului, a efectelor sale) și de *explicații* (cum se întrebuințează produsul). Spoturile "argumentative" sunt prin natura lor discursive. Din această cauză e interesant să observăm, în funcție de tipul de produs, cine poartă responsabilitatea discursului:

- *Personajului* caracterizat printr-o uniformă, o funcție și o calificare (bluză albă conotând "medicalul" pentru toate produsele vândute-n farmacie, menajeră în plină acțiune pentru produsele casnice, "specialiști"

diverşi, incluzând şi celebrităţi: actori, vedete ale sportului, etc.). În acest caz, codurile recunoaşterii sunt repede percepute (trebuie imediat identificat *expertul* - datorită vestimentaţiei, atitudinii, felului său de a vorbi: gesturi, mimică, intonaţii vocii, privirile trebuie să-l implice pe spectator emoţional şi trebuie să semnifice sinceritatea, puterea de convingere, seriozitatea, ba şi gravitatea, chiar dacă la un moment dat se surâde sau se glumeşte).

Vom remarca de asemenea frecvenţa şi importanţa "privirii la camera de luat vederi" care e o privire spre spectatorul-interlocutor, privire interzisă în cinematograful narativ clasic, obişnuită în publicitate . Ea e însoţită în general de un plan apropiat în cadrare frontală şi semnifică adresarea direct spectatorului, personajul care vorbeşte mimând prezenţa interlocutorului, făcând să dispară, datorită codului filmic, distanţa şi timpul ce-l separă de el. E aproape aceeaşi privire ca cea a prezentatorului de la jurnalul televizat, privire ce confirmă adevărul celor spuse şi arătate.

Exemple: pasta de dinţi, detergenţii, hrană pentru câini, maşină de gătit, silenţiatoare, etc.

- *Vocea off* comentând imaginile descriptive, eventual desene, grafice, etc. "voce fără chip" care se aude dintr-un loc ce nu e cel mai adesea, precizat.

În cartea sa *Vocea în cinematografie*, Michel Chion[1] arată că vocea off este vocea *Cunoaşterii* şi a *Puterii*, în cinema. Ea se află deasupra imaginilor, într-o oarecare măsură, le dă un sens (fenomenul de *ancorare*), dar adesea merge dincolo de ceea ce imaginea arată. Observaţi, ascultaţi câteva spoturi care cuprind o voce off: veţi constata că, comentariul, fie că e argumentabil, explicativ, incitativ, "debordează" multe imagini. În plus vocea conţine prin tonalitatea ei, "grăuntele" său, potenţialul său de farmec pur sonor. În această privinţă, e important de ştiut că în nouă cazuri din zece, vocea off a spotului e *masculină*. Persoanele care se ocupă cu publicitatea recunosc că tentativele de a folosi vocile off feminine (în afară de spoturile pentru câteva produse rare în întregime adresate clientelei feminine) nu sunt concludente. Vom aproba în treacăt această emergenţă a ideologiei care atribuie Cunoaşterea şi Puterea vocii masculine. În schimb "vocile in" feminine nu sunt deloc puţine.

Argumentaţia este cel mai adesea *formală*. Ea e susţinută de semnele argumentaţiei:

[1] Editura Cahiers du Cinema, 1982.

- semne vizuale: tablouri, schiţe, grafice, cifre, laborator, etc;
- semne retorice: "pentru că... deoarece", pseudo-raţionamente logice, etc.

Aceste două categorii de semne se sprijină reciproc unele de altele pentru a produce un "efect de obiectivitate" sau de "ştiinţificitate" (vezi utilizarea cuvântului dovadă - "dovada" - şi perechea sa vizuală...).

Naraţiunea

Strategia este dublă:

- structura narativă trezeşte interesul tuturor;
- rolul produsului în istorisire constituie un element de influenţă.

Naraţiunea este o *formă* care poate face loc unei poveşti complete (mai rar în zilele noastre) sau incomplete (cazul cel mai frecvent). În această situaţie, spotul oferă frânturi din ceea ce ar putea alcătui o povestire, el se aseamănă, cum semnala un critic, cu o bandă-anunţ de film care nu există...

Forma narativă "prinde", pornind de la câteva unităţi narative, de bază: unul sau doi *actori* cărora li se pot distribui *roluri* (de exemplu: un aventurier scăpând de sălbatici, o tânără persoană mâhnită că rochia-i de bal s-a pătat, doi îndrăgostiţi despărţindu-se în faţa unei staţii de autobuz), prin mijlocirea uneia sau a mai multor acţiuni ce se înscriu într-o cronologie.

Dacă forma narativă "prinde" atât de repede, după anumiţi teoreticieni ai cinema-ului care s-au inspirat din lucrările psihanalizei freudiene (Christian Metz), acest lucru se datorează faptului că determină identificarea spectatorului cu un *loc* (spaţiu). Orice povestire istoriseşte încercările unui subiect de a învinge obstacolele în scopul realizării dorinţelor sale. Povestirea se bazează pe o stare de lipsă, pe avântul subiectului respectiv spre un obiect dorit, pe conflictele între Dorinţă şi Lege. Spectatorul identifică (inconştient) o structură cunoscută lui şi se identifică (nu neapărat într-un mod constant) cu unul dintre actorii poveştii.

În cazul spoturilor, structura povestirilor determină mai degrabă o identificare cu subiectul care doreşte. Ce loc ocupă produsul? În general, cel de *obiect* al dorinţei sau cel de *adjuvant* (care ajută la îndeplinirea dorinţei). Astfel doar o telecomandă de magnetoscop l-ar putea scăpa pe aventurier de sălbatici, doar un super-detergent ar putea îndepărta, fără să lase nici o urmă, pata de pe rochia fetiţei (funcţie de adjuvant), doar o băutură Knorr ar dori ciclistul întârziat, doar o cafea-filtru ar mai putea

reuni cuplurile (adjuvant magic), etc. Toată publicitatea firmei Coca-Cola se bazează pe flash-uri narative care prezintă produsul în calitatea sa de adjuvant (pentru prietenie, pentru dragoste, pentru antirasism, pentru efort, şi mai câte încă!).

În calitatea sa de adjuvant sau de obiect, produsul e adeseori personificat, ba chiar antropomorfizat sau mitificat. Vă mai amintiţi poate celebrul "Cavaler Ajax" spintecător al veselei murdare. Însăşi marca produsului e încărcată de conotaţii mitice sau magice. J. Séguéla nu spunea oare că un produs se lansează precum un star? Produsul, în spotul narativ, este starul.

Spotul-poveste este ultra-scurt. Figura recurentă, nu trebuie să ne mire, e *elipsa*. Dar se va observa cu interes că elipsa are drept obiect, de cele mai multe ori, *munca*: vezi în special spoturile privind produsele menajere şi care evocă obligaţiile casnice (curăţitul, spălatul, bucătăria, vesela). Povestea în spot ţine de vis sau de legenda aurită. Artificii tehnice contribuie la crearea acestei atmosfere. Le vom aminti odată cu cea de-a treia strategie.

Seducţia-fascinaţie

Unele spoturi (şi sunt din ce în ce mai numeroase) nu spun aproape nimic (argumentaţie directă quasi nulă), nici nu povestesc. Raportul între conţinutul spotului, imagini şi sunete, şi produs este uneori foarte îndepărtat, ba chiar aproape inexistent, cel puţin în aparenţă. Imaginile şi sunetele prezintă calităţi, caracteristici, denotate sau conotate, care sunt privite ca aparţinând produsului sau subiectului utilizator al produsului. Aceste calităţi sunt adesea tinereţea, forţa, activitatea, farmecul, prospeţimea, rezistenţa, bucuria de a trăi, siguranţa, etc.

Anumite spoturi procedează destul de banal. Astfel spoturile "Hollywood-chewing-gum" (de altfel mai curând narative) multiplică redundanţele pentru a semnifica prospeţimea (cuvânt scris, cântat, spus, imagini cu apă, culoarea verde, etc.), tinereţea (mulţi actori tineri), activitatea (imagini cu spoturi: canoe, ski pe iarbă, plimbări, călătorii îndepărtate, personaje în acţiune; montaj rapid de planuri scurte; muzică ritmată).

Altele, mai :culturale" acţionează cu ajutorul referirilor, al enigmelor. De exemplu spotul "Jazz" de Ives-Saint-Laurent mizează pe semne vizuale mixte, combinând forme geometrice şi figuri de dansatori şi cântăreţe, reconstituind, graţie negrului şi albului, un film de referinţă în

anii '30-40, o estetică "modernistă", totul în câteva secunde, oferit ca un cadou spectatorului prin marca dezvăluită în ultimul plan.

Seducţia-fascinaţie e cea a visului fericit, a fantasmei paradisiace. printre artificiile sale tehnice:

- *elipsa* deja citată.
- *ralantiul*, unoeri abia vizibil, care dă mişcării suplete şi moliciune, care atenuează (vezi utilizarea lui pentru tot ce e cremă, şampon, colonie de orice fel, scene de tandreţe sau de senzualitate, etc.);
- *fondu-ul înlănţuit* (din patru până la opt imagini) care permite înlănţuirea pe nesimţite a două imagini, evitarea contrastelor vizuale, sugerarea unei lumi a plăcerii şi a frivolităţii;
- folosirea *filtrelor* care permit obţinerea unor culori "cernute", a ceva vag, uşor, un fel de "prăfuiri" colorate;
- recurgerea la muzica de ambianţă stereotipă, cifrată;
- jocul aluziilor, referirilor directe (citate) sau indirecte;
- montajul rapid de imagini contrastante (prim plan /plan de ansamblu), producând efecte de şoc vizual.

Produsul apare drept *donatorul* timp de 15" până la 1'30" de plăcere audiovizuală. Dar seducţia este şi ea un *argument*.

Trebuie remarcat că spotul cultivă discontinuitatea (narativă, stilistică, formală): obiectivul său nu e să construiască o formă ci să impună o marcă. Numai spoturile "seducătoare" caută poate să identifice forma cu marca, dar acest lucru nu se poate realiza decât pentru produse sofisticate (parfumuri de exemplu).

Cadrajul 6

Pentru a analiza un spot

1. Trebuie să-l cronometrăm
2. Trebuie să numărăm planurile (adică porţiunile de peliculă cuprinse între două legături); să reperăm raporturile de durată (planuri scurte/ planuri lungi).
3. Trebuie să reperăm figurile de tranziţie de la un plan la altul (cut-uri, fondu-uri) şi procedeele tehnice (ralantiu, supraimpresiune, accelerări, etc.).
4. Trebuie să observăm rolul vocilor (*off* şi *in*): când intervin ele? cine vorbeşte? ce spune? cui?
5. Trebuie să observăm caracteristicile vizuale ale personajelor; să definim rolurile lor.

6. Trebuie să observăm modul de prezentare a produsului: *numele, imaginea* lui: când? cum? de câte ori?
7. Trebuie să caracterizăm spotul (argumentativ, narativ sau altfel) şi strategia sa de influenţare a spectatorului (informaţie, seducţie).
8. Trebuie să reperăm caracteristicile formale sau retorice (redundanţa sunete-imagini-vorbe, hiperbola - minciuna este interzisă nu şi hiperbola: se poate deci arăta o maşină zburând sau mergând pe apă -, elipsa, gradaţia - vezi spotul "Egoista" pentru Chanel, cu tinerele femei din ce în ce mai numeroase, deschizând ferestrele unei frumoase locuinţe pentru a striga "Egoistă" şi gradaţia din planul apropiat spre planul de ansamblu -, antiteza), un stil, poate.

2.2. Scurt metraje de ficţiune

Operele filmice scurte etalează într-un mod mult mai evident decât lungmetrajele, dispozitivele lor (narative sau discursive), structura lor dramatică şi ritmică, forma-sens care produce impactul lor, şi asta fără îndoială pentru că perceperea acestor elemente n-are timp să fie diluată în meandrele unei poveşti sau să fie sustrasă prin identificarea cu unele personaje sau datorită emoţiilor care, dacă "prind", o fac foarte repede şi foarte intens ca şi cum "s-ar grăbi". Forma globală a filmului scurt se oferă percepţiei şi, în consecinţă, unei analize mai uşor de realizat. Se observă de altfel că numeroase scurtmetraje sunt construite pe nişte "forme simple" sau aspecte retorice.

Retorica "scurtului"

Astfel *Fleacuri* de Jean-Pierre Jeunet (1989) se structurează pe enumerarea sistematică a lui "Iubesc... Nu iubesc", "Îmi place... dar nu iubesc", cuvinte spuse de actorul Dominique Pinon filmat cel mai adesea frontal, susţinute de ilustrări vizuale şi sonore, insolite sau amuzante. Filmul este deci ritmat de balansul de la "Iubesc" la "Nu iubesc" şi de acest du-te-vino, de întâlniri, telescopaje între spusele actorului când "in" când "off" şi ilustrările-asocieri. Însă simplicitatea structurii "verbale" a filmului este dezminţită de sofisticarea montajului şi mixajului: accelerare extremă a montajului în anumite momente, trecere spre ralantiu, imagini de arhivă şi imagini de studio sau de exterioare, scenete dialogate sau tăcute, variaţii mari ale fazelor unui plan, zgomote, muzică, etc., totul în şapte minute. *Fleacuri* mizează pe saturarea de informaţie audiovizuală, pe înşiruirea rapidă a gagurilor expres verbo-vizuale (motivul trenului, trenuri care se încrucişează, Trans - Europ Express, e de altfel recurent în acest film).

Acest exemplu arată că analiza trebuie întotdeauna să aibă în vedere configuraţia retorică (sau figura structurantă), conţinutul verbal sau narativ şi formele audiovizuale). Să luăm câteva exemple de forme "simple şi complexe".

Simetrii şi simetrii inverse

Două scheciuri în *Parisul văzut de...* (1965) prezintă modele de simetrie: cele ale lui Jean-Luc Godard şi Jean Rouch.

În *Gara de Nord* (Jean Rouch) un tânăr cuplu se ceartă la micul dejun; Odile reproşează soţului său că s-a cantonat într-o viaţă fără fantezie; ea visează la evadare. Îşi părăseşte soţul supărată; un bărbat seducător o acostează pe stradă şi-i propune evadarea în termeni analogi celor pe care ea însăşi i-a folosit. Refuză. El se aruncă pe calea ferată de pe un pod. Simetria e parţial inversată pentru că lui Odile i se face propunerea în a doua parte a filmului pe când ea o ceruse în prima. Inversiune subliniată de trecerea din interior (mic apartament parizian în care se agită cuplul) în exterior (străzile cartierului gării de Nord), de un moment de tranziţie în lift şi de figurile opuse ale celor două personaje masculine (pasiv/ activ, stânjenit/ elocvent, calm/ agitat). Dar există simetrie subliniată de structura formală a filmului realizat în trei planuri:
- un plan scurt de ansamblu cu zoom înainte spre fereastra unui imobil;
- un lung plan-secvenţă de vreo cincisprezece minute filmat cu o cameră purtată pe umăr, trecându-se neîntrerupt din interiorul apartamentului în lift, apoi în stradă până la suicidul trecătorului;
- un plan scurt al lui Odile privind sinuciderea de pe pod, cu zoom înapoi ajungându-se la un plan de ansamblu.

Această structură riguroasă măreşte impactul *întâlnirii* care nu e numai întâlnirea dintre un bărbat şi o femeie, dar şi confruntarea dintre vis şi realitate, dorinţă şi realizare.

Căderea, partea finală în care spectatorul părăseşte naraţiunea şi personajele, e rapidă, neaşteptată: bărbatul se sinucide (cădere narativă şi fizică!). Povestirile filmice scurte se sfârşesc adesea asupra unui punct final subliniat (surpriză, gag, amplificare vizuală sau sonoră, cuvântul "sfârşit" pronunţat de un personaj sau de o voce off, etc.).

Repetiții, variații, gradații

Am amintit deja spotul "Egoista", variație asupra unui cuvânt și asupra unui motiv vizual (femeile deschizând ferestrele).

Un film de Alfred Hitchcock, *Încă o milă de parcurs,* din seria *Alfred Hitchcock prezintă* e construit pe principiul repetiției și al gradației. În timpul unei dispute, un soț sfârșește prin a-și ucide soția cu o lovitură de vătrai. Pune corpul neînsuflețit în portbagajul mașinii sale. E noapte. Se înțelege că are de gând să arunce corpul într-un lac. Pe drum îl oprește un polițist pentru că farul din spate nu-i funcționa (prima confruntare cu polițistul). La garaj, bărbatul se străduiește să obțină repararea farului din spate în așa fel încât portbagajul să nu fie deschis. Revine polițistul (cea de-a doua confruntare): farul se aprinde exact în momentul în care polițistul se pregătea să forțeze portbagajul. Pe drum, bărbatul e din nou ajuns din urmă de polițist (a treia confruntare) care îi restituie mărunțișul pe care îl uitase; dar farul se află iarăși în pană iar polițistul îi propune să-l însoțească până la postul de poliție unde vor putea deschide portbagajul și în felul acesta-l vor putea repara... Suspensul se bazează aici pe repetarea unei situații analoage, pe gradarea tensiunii personajelor (bărbatul din ce în ce mai nervos, polițistul din ce în ce mai nerăbdător) și a spectatorului. Din punct de vedere vizual, accentul se pune pe chipuri și pe intensificarea sentimentelor. Dar filmul joacă de asemenea pe tensiunea între planurile în care bărbatul e singur (în mașina lui sau într-un spațiu relativ în siguranță), și planurile în care se face simțită prezența polițistului (apariția farului de la motocicletă, chipul și bustul polițistului în oglinda retrovizoare sau încadrându-se în portieră, sosirea la stația-service etc.).

Cât privește partea finală, și ea este vizuală pentru că ne arată farul din spate al mașinii care se aprinde și se stinge precum o clipire din ochi a soției care se răzbună.

Mâna cu cinci degete, de Eric Rochant (1984) oferă o situație de plecare (un băiat întâlnește o fată întotdeauna însoțită de cinci băieți, se îndrăgostește de ea, dar băieții, deși tăcuți și liniștiți, nu o părăsesc nici un moment) și variații amuzante asupra acestui aspect (pe stradă, în mica mașină a povestitorului, într-o cabină telefonică, la cafenea și bineînțeles, în pat...). Finalul realizează o variație inversată a acestei situații: în timp ce băiatul e singur (fata l-a părăsit pentru că a somat-o să aleagă între ei și el) în stația de autobuz (aceeași în care o întâlnea pe fată la începutul filmului: simetrie), cinci fete urcă cu el în mașină.

Opoziții, contraste, antiteze, inversiuni

Opozițiile, contrastele, antitezele, inversiunile se sprijină pe personaje, situații, configurații vizuale sau audiovizuale.

Întreg episodul din *Noapte pe pământ* (Jim Jarmush, 1991) care se derulează în Los Angeles se află sub semnul antitezei, subliniată la început de un montaj alternat, arătând, când o tânără femeie șofer de taxi (de 18 ani, într-o ținută neglijentă, agitată, într-un taxi învechit unde totu-i talmeș-balmeș, având un limbaj foarte trivial), când o femeie coborând dintr-un avion pe aeroport (în jur de 45 de ani, foarte elegantă, dichisită, mergând calm și răspunzând la telefon folosind un limbaj foarte bine controlat). Întâlnirea are loc pe aeroport. Se va constata că punctele comune ale celor două femei le diferențiază totuși: una fumează mult, cealaltă, ocazional și alene; una nu prea se folosește de telefon, cealaltă e obsedată, etc. Dar filmul joacă și pe inversiunea progresivă a imaginilor acestor două femei: cea mai "stresată" nu e cea care credem noi.

Episodul new-yorkez din același film operează o schimbare de roluri: șoferul de taxi (de curând imigrat din Germania de Est) nu știe să conducă, cel care ia volanul e clientul său (un negru "șic"). Șoferul e clovn de profesie, dar e patetic și de fapt celălalt e clovnesc. Filmul schimbă în permanentă imaginile lor și atributele lor și arată cum, din motive total opuse, cele două personaje se aseamănă și diferă radical: amândouă poartă același tip de pălărie dar pentru unul, e ultimul strigăt al modei new-yorkeze iar pentru celălalt, în mod vizibil, un vechi accesoriu de protecție: au nume care se pretează la calambururi reciproce (Helmut/ Yoyo); limbajul lor e sărac, primul pentru că nu cunoaște engleza americană, al doilea pentru că nu întrebuințează decât câteva cuvinte de argou la modă: unul e fără familie, celălalt necăjit din cauza cumnatei cu care se înjură din plin.

În plan cinematografic, e interesant de văzut în ce fel se realizează procesele de punere în legătură plecând de la elemente vizibile concrete, exploatabile dramatic (pentru râs sau emoție) ce caracterizează personajele în ființa și comportamentul lor: țigară, telefon, limbaj, detaliu vestimentar, etc.

În alt episod din *Noapte pe pământ*, un șofer de taxi în schimbul de noapte, surescitat și care încalcă legea (o apucă pe străzi în sens interzis), transportă un preot vizibil epuizat sau bolnav. Se lansează într-o confesiune privind viața lui sexuală, și ea prin natura ei încălcând legea. Cu cât se înflăcărează povestindu-și isprăvile, cu atât preotul pare mai marcat.

Jocuri de cuvinte, calambururi, istorisiri hazlii

Muta (Claude Chabrol în *Parisul văzut de...*) face loc unui veritabil calambur verbal-audio-vizual: un tânăr adolescent de familie burgheză (cartierul La Muette, în al 16-lea arondisment) îşi pune dopuri de ceară pentru nu-i mai auzi pe părinţi certându-se : nu va auzi când mama lui va cădea pe scări, şi e în stare de agonie. Filmul mizează deci pe echivocul mut(ă)/surd, povesteşte trecerea mamei de la starea de guralivă - isterică la starea de mută, mai întâi pentru că "sunetul e întrerupt" (Chabrol recurge atunci la "subiectivul" său, întrerupând banda de sunet când tânărul poartă dopurile de ceară; prin aceasta, el face cu ochiul spre cinematograful "mut", care, se ştie, era "vorbit" dar nu sonor), apoi pentru că ea, rănită îşi pierde puţin câte puţin vocea până când îşi dă ultima suflare. Se vede că în acest film, calamburul lasă loc unui deznodământ, care scârţâie oarecum.

În scheciul parizian din *Noapte pe pământ*, un şofer de taxi, locuitor din Coasta de Fildeş (tratat de către primii săi clienţi, negri şi ameţiţi de băutură, deci de două ori "negri", că "n-are ce căuta pe aici") are drept client o tânără oarbă, mult mai perspicace decât el. Ea se orientează foarte bine în spaţiul parizian, în taxi, ghiceşte originea şoferului, în timp ce el, deja afectat de un pansament la frunte, izbeşte o maşină imediat cum o lasă pe tânăra fată la marginea unui canal. Dacă adăugăm că aceasta refuză să poarte ochelari negri, dar nu şi bastonul alb, se va vedea cât de mult mizează filmul pe cuvinte.

Dispozitive narative şi forme-sens

Analiza dispozitivului narativ de ansamblu adăugată analizei formelor simple care structurează filmul permite cel mai adesea degajarea formelor-sens care fac posibilă înţelegerea obiectivului filmului. Se poate să existe şi conflict, contradicţie internă între acest dispozitiv şi formele-sensuri. Oricum ar fi, se remarcă în mod frecvent emergenţa de efecte narative care sunt asemănătoare celor dintr-o poveste hazlie (după cum am văzut), din proverb (o comedie scurtă ilustrând un adevăr de experienţă sau un sfat), din fabulă (scop moral sau filozofic), din apolog (ilustrarea unui percept, a unei maxime), din exemplu (ilustrarea unui ansamblu de fapte, argument concret susţinând o opinie sau o revendicare).

În *Gara de Nord* simetria, rolul hazardului realizând punerea la încercare a dorinţei, alunecarea la stilul "direct" (decorul naturalist al aparta-

mentului, filmarea de tip reportaj) la întâlnirea suprarealistă, totul tinde spre fabula filozofică.

Un exemplu mai detaliat

Mâna cu cinci degete prezintă dintr-o dată o situaţie non realistă, bizară şi al cărei aspect comic maschează mai întâi sensul simbolic. Povestea e istorisită în voce off de personajul principal. Iată retranscrierea începutului şi sfârşitului filmului care numără 56 de planuri pe o durată de 7 minute (neincluzând genericul).

Debut (11 planuri):

Planurile	**Ceea ce se vede**	**Ceea ce se aude**
1. Camera urmăreşte grupul spre dreapta (trav.lat.)	Ext., ziuă, stradă. Uşa unui imobil văzută din faţă. Se deschide, un bărbat iese ducând gunoiul.Apare o tânără femeie urmată de 5 băieţi. Ei merg pe stradă.	Muzică veselă. Vocea masculină: *"Era o fată... avea cinci tipi în spatele ei care nu făceau nimic... ci pur şi simplu o însoţeau oriunde mergea.*
2. Trav. în spate	Dau colţul străzii (cu cafeneaua), merg. Ea se opreşte în faţa unei oglinzi, se priveşte.	*...ai fi putut crede că se născuse împreună cu ei...*
3. Plan apropiat: o vedem în amorsă şi în oglindă	Fata se priveşte foarte puţin, iese din cadru pe la dreapta. Băieţii se privesc şi ies.	
4. Plan de ansamblu	Staţie de autobuz văzută din faţă. Un tânăr singur, în picioare, aşteaptă cu mâinile în buzunare, în partea dreaptă. Soseşte fata urmată de cei 5 băieţi. Ei se aşează, aşteaptă. El o priveşte surâzând.	*... în fiecare dimineaţă o întâlneam în staţie... nu ne spuneam decât câteva cuvinte...*

5. Plan apropiat, al băiatului	El o priveşte zâmbind.	
6. Plan apropiat al fetei	Ea îl priveşte zâmbind, cei 5 băieţi privesc într-altă parte.	*...dar simţeam că-i plac mai puţin decât o plăceam eu pe ea.*
	Băiatul merge spre fată	El: *"Scuzaţi-mă, aş putea să vă invit să bem ceva?"*
7. Plan de ansamblu al staţiei de autobuz 8. Plan aprop. cu o uşoară mişcare de la dreapta la stânga recadrând băiatul alături de fată (trei sferturi din faţă).		Ea:*"Sunteţi sigur că avem să ne spunem ceva?"* El:*"Eu am ce să vă spun"* Ea: *"Bine, de acord, o cafea în viteză."*
9. Plan aprop. asupra lui 10=8		El: *"N-am putea să fim singuri?"* Ea:*"Nu".* El: *"Atunci să ne imaginăm că ei nici nu există".* Ea: *"Chiar aşa* (zâmbind)*".*
11. Plan de ansamblu. Staţia de autobuz văzută dintr-o parte.	Cuplul iese din cadru la dreapta, cei 5 îl urmează.	
Sfârşitul (11 planuri)		
47. Plan de ansamblu în perspectivă, apoi mişcare descendentă pentru a se apropia de personaj.	Ext. ziuă. Staţia văzută dintr-o parte. Tânărul aşteaptă. Autobuzul soseşte. Uşa se deschide, el se pregăteşte să urce.	Vocea Off (plan 46): *"...N-am mai revăzut-o niciodată.. Făcusem o greşeală...* (plan 47): *...de neiertat. Şi apoi într-o zi mult mai târziu, mi-a fost teamă..."*
48. Plan apropiat: tânărul din spate în faţa uşii deschise a autobuzului.	Când să urce, priveşte spre stânga, în afara cadrului.	
49. Plan de ansamblu al colţului de stradă.	5 fete sosesc în fugă	
50. Plan din spate, în faţa uşii autobuzului.	Ele îl împing pe tânăr înăuntru şi urcă.	
51. Int.auto. Plan umăr. Profil dreapta al tânărului.	El priveşte spre tabloul de bord al autobuzului.	
52. Plan mărit (Insert).	Mâna şoferului acţionează închiderea uşii.	
53 =51	Tânărul se întoarce spre dreapta.	
54 =50	Coboară repede. Uşa se închide. Fetele nu-l urmează.	
55 Staţia de autobuz văzută din faţă. Plan genunchi, apoi o uşoară mişcare apropiindu-se.	E singur, cu mâinile în buzunare, se aşează. Scoate din buzunar o fotografie mică.	Vocea off: *"Am înţeles atunci că pierdusem iubirea vieţii mele."*
56. Gros-plan	Mâna şi fotografia: în care se văd fata şi cei cinci băieţi.	

Aşadar, cea care trage "lecţia" poveştii este vocea off a naratorului-personaj. "Greşeala" la care face aluzie constă în a-i fi cerut tinerei să aleagă între ei şi el. Dar cine sunt ei? Ce rol joacă? De unde vin? Filmul rămâne o enigmă în această privinţă. Informaţiile oferite în primul plan

vor fi verificate de tot felul de gaguri (vezi mai sus) şi completate în planul 21:

21. Plan de ansamblu în perspectivă. Apoi camera se apropie de cuplu, se deplasează spre perete la dreapta pentru a recadra detaliul unei fotografii	Int. noapte, cameră. Un pat acoperit cu o cuvertură roşie. În partea stângă, cei cinci băieţi alinia-ţi, în pijamale albastre, dorm, în partea dreaptă cuplul gol, sărutându-se. Fotografie unei clase: o fetiţă de vreo 7-8 ani înconjurată de 5 băieţi.	Vocea off: *"Noaptea aceea cred că nu voi putea s-o uit niciodată."*

Cât despre episodul final, el repetă inversându-l un episod din film în cursul căruia tânăra femeie anunţă că le va juca o festă celor cinci băieţi, urcă în autobuz, coboară în momentul închiderii uşilor, dar până la urmă e ajunsă de ei şi mărturiseşte că "aşa ceva e prea răutăcios din partea ei", episod care precede imediat ultimatumul dat de tânăr (*"Ori ei ori eu"*).

Poziţia şi mişcările camerei, alegerea a ceea ce se arată (subliniată de frecvente tensiuni între câmp şi contra-câmp) indică faptul că punctul de vedere vizual nu se confundă cu cel narativ (cel al tânărului). Spectatorul e invitat să tragă el însuşi învăţătura lecţiei; ceva de genul: "Niciodată (sau: e periculos) să [nu] ceri cuiva pe care-l iubeşti să abandoneze ceea ce are în spatele său."

Absenţa unor informaţii mai precise şi caracterul ne-realist al situaţiilor autorizează ipotezele interpretative privind pe cei cinci băieţi: reprezintă ei trecutul, fostele iubiri (tânărul înşiră numele fetelor pe care le-a cunoscut, dar le elimină), tot ceea ce *înconjoară* în permanenţă pe cineva (contextul său personal)? *O lume fără milă* va relua situaţia şi tema bazându-se pe date reale: context socio-profesional, trecut şi viitor, etc.

3. Elemente pentru analiza întregului film: *Rebecca*, Alfred Hitchcock, 1940

O "grilă" de observaţie având drept obiectiv analiza unui film în totalitatea lui ar putea să răspundă la întrebările următoare:
- Cât durează filmul în total?
- Se pot distinge părţi şi sub-părţi? După ce criterii le putem delimita: criterii vizuale (fondu-uri, cartoane, planuri emblematice, natura a ceea ce e reprezentat prin imagine), criterii sonore (voce şi comentarii, schimbări muzicale sau sonore), criterii logico-narative (înlănţuiri temporale, manifestări dialogate, elipse, sumare, etc.), criterii dramatice (evoluţia poveştii, a tensiunii dramatice, peripeţii, răsturnări de situaţie)?
- Cât timp durează aceste părţi diferite? În funcţie de ce principiu, ce logică, se trece de la una la alta: progresie narativă, evoluţia acţiunii şi a personajelor, creşterea tensiunii dramatice, gradaţie, contrast, etc.?

3.1. Rezumatul filmului

O tânără îşi reaminteşte momentele în care şi-a întâlnit soţul, precum şi lunile care au urmat căsătoriei lor, petrecute în Anglia, la castelul din Manderley. Rebecca, prima soţie a lui Maxim, a murit înecată, cu un an înainte. Mrs. Danvers, guvernanta sa, continuă să administreze casa şi face să dureze veşnic amintirea Rebeccăi a cărei dispariţie nu o acceptă. Bineînţeles, ea nu admite prezenţa noii soţii, i se arată foarte ostilă şi caută să scape de ea. În timpul unei furtuni nocturne, nişte scufundători descoperă velierul Rebeccăi ca şi cadavrul ei. Ancheta cu privire la accident se reia, iar Maxim e bănuit. Până la urmă, se confirmă ipoteza sinuciderii şi Maxim iese din proces dezvinovăţit, ceea ce o împinge pe Mrs. Danvers să dea foc castelului Manderley. Cuplul de Winter în sfârşit reunit asistă la arderea de vie şi la moartea lui Mrs. Danvers

3.2. Segmentarea filmului în acte principale

Criteriile permiţând segmentarea filmului sunt:
- spaţiul;
- timpul;
- mărcile de punctuaţie (fondu-uri);

- "coerența", logica narativă (fiecare act se învârte în jurul unui eveniment sau a unei serii de evenimente legate unele de altele).

Observații

Nu fiecare fondu implică trecerea de la un act la altul.

Criteriul spațial e cel esențial pentru primul act care-și situează acțiunea la Monte-Carlo în timp ce următoarele patru se derulează într-un castel englez.

Cele cinci acte sunt separate de elipse temporale, dar întâlnim elipse chiar și în interiorul actelor.

Deci, criteriile de segmentare nu sunt nici "mecanice", nici rigide. Ele diferă de la un film la altul și nu se pot substitui unei bune intuiții.

Segmentarea

Un prolog.
Cinci mari mișcări de durată aproape egală.
Un epilog.

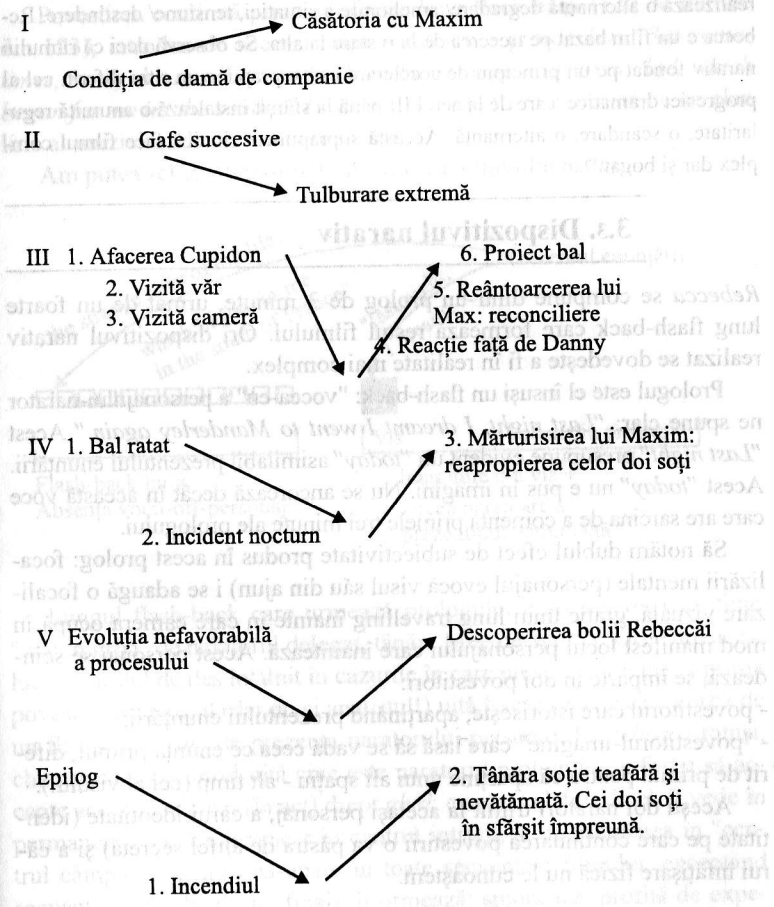
Prologul: 2 min - Visul: Manderley (voce off) apoi înlănțuire flash-back.
Actul I: 24 min. - Monte Carlo (unitate spațială): căsătoria, definirea *obiectului căutării* eroinei: fericirea conjugală.
Actul II: 22 min. - Sosirea la Manderley: prima seară, prima zi (întâlnirea cu Mrs. Danvers; gafele succesive ale tinerei soții; tulburare crescândă).
Apariția celui dintâi obstacol (definit ca forță opusă fericirii conjugale) = Rebecca "încarnată" în Mrs. Danvers.
Actul III: 24 min. - Zadarnice eforturi de adaptare. Conflict. Maxim - tânăra soție. O zi la Manderley în absența lui Maxim.
Actul IV: 23 min. - Bal eșuat. Incident nocturn (confesiunea lui Maxim.)
Dispariția obstacolului 1 (Maxim mărturisește că n-a iubit-o niciodată pe Rebecca) și *apariția obstacolului 2* (Maxim crede că a omorât-o pe Rebecca, de unde și intervenția poliției și a justiției).
Actul V: 25 min. - Ancheta. Procesul.
Dispariția celui de-al doilea obstacol (Maxim e găsit nevinovat).
Epilogul; 3 min - Manderley în flăcări și moartea lui Mrs. Danvers.
Apariția obstacolului 3 (Manderley în flăcări), apoi *dispariția celui de-al treilea obstacol* (tânăra soție e nevătămată).

Se remarcă o *accelerare narativă*: primul obstacol ține foarte mult până e depășit, cel de-al doilea e mai puțin lung și în sfârșit al treilea e foarte rapid.

Criteriile de segmentare în secvențe se aseamănă cu cele care permit segmentarea filmului în mișcări importante. Actul III, de exemplu, se constituie

din trei secvențe, a treia fiind la rându-i divizibilă în trei "sub-secvențe" asimilabile unor scene (vezi cadrajul "Secvențe și profiluri secvențiale").

Această segmentare în cinci acte poate fi concepută și din unghiul progresiei dramatice. Dacă considerăm elementele favorabile raporturilor dintre tânăra soție și soțul său ca marcate pozitiv (săgeata ascendentă) iar elementele sau evenimentele care tind să-i separe ca marcate negativ (săgeata descendentă) putem să schițăm progresia dramatică în felul următor:



Actul I. Tânăra își schimbă condiția: trece de la rolul de damă de companie la cel de soție a lui Max de Winter, aristocrat englez. Acest act e conotat pozitiv (în ciuda a două scurte pasaje în care Maxim se înfurie într-un mod cu totul neașteptat și în care tensiunea dramatică crește).

Actul II. Este consacrat gafelor săvârșite de tânără și neliniștii care crește, și se află în întregime sub semnul negativității. Apare ca un corespondent al actului I și instalează un climat de tensiune extremă.

Actele III, IV, V, epilogul. Ele funcționează într-o manieră destul de apropiată și realizează o alternantă degradare/ ameliorare a situației, tensiune/ destindere. Rebecca e un film bazat pe trecerea de la o stare la alta. Se observă deci că ritmului narativ fondat pe un principiu de accelerare i se suprapune un ritm diferit: cel al progresiei dramatice, care de la actul III până la sfârșit instalează o anumită regularitate, o scandare, o alternanță. Această suprapunere ritmică face filmul complex dar și bogat.

3.3. Dispozitivul narativ

Rebecca se compune dintr-un prolog de 3 minute, urmat de un foarte lung flash-back care formează restul filmului. Ori dispozitivul narativ realizat se dovedește a fi în realitate mai complex.

Prologul este el însuși un flash-back: "vocea-eu" a personajului-narator ne spune clar: *"Last night, I dreamt I went to Manderley again."* Acest *"Last night"* presupune evident un *"today"* asimilabil prezentului enunțării. Acest *"today"* nu e pus în imagini. Nu se ancorează decât în această voce care are sarcina de a comenta primele trei minute ale prologului.

Să notăm dublul efect de subiectivitate produs în acest prolog: focalizării mentale (personajul evocă visul său din ajun) i se adaugă o focalizare vizuală, grație unui lung travelling înainte în care camera ocupă în mod manifest locul personajului care înaintează. Acest personaj se scindează, se împarte în doi povestitori:

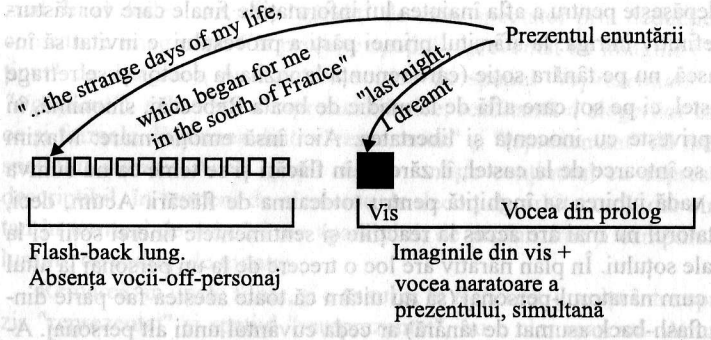
- povestitorul care istorisește, aparținând prezentului enunțării;
- "povestitorul-imagine" care lasă să se vadă ceea ce enunță primul, diferit de primul pentru că aparține unui alt spațiu - alt timp (cel al visului).

Acești doi naratori trimit la același personaj, a cărui identitate (identitate pe care continuarea povestirii o va păstra de altfel secretă) și a cărui înfățișare fizică nu le cunoaștem.

E important de observat deci că începutul filmului pune dintr-o dată acest personaj în postura de dublu narator (care *știe* și care *vede*), îl plasează prin urmare în poziția "de forță", fără a-l face să apară efectiv prin intermediul imaginii, ci materializându-l numai prin vocea sa care comentează și prin privirea sa. Urmarea filmului va prelua într-o oarecare măsură contrariul acestui debut pentru că același personaj va fi omniprezent prin imagine și va fi plasat în poziția de neștiutor, fără luciditate, fără discernământ și deci de slăbiciune.

Povestirea continuă printr-un foarte lung flach-back (120 de minute din 123), introdus de aceeași voce naratoare a prologului: *"But sometimes, in my dreams I do go back, to the strange days of my life, which began for me int the south of France"*. Această frază e urmată de un elan liric al muzicii și de un fondu în negru.

Am putea schematiza structura narativă a filmului astfel:



Lungul flash-back care urmează prologului e socotit deci ca fiind "luat în grijă" de naratorul delegat, tânăra Mrs. de Winter. Ori, cum acest lucru e destul de des întâlnit în cazurile în care nu se mai revine la prima poveste, spectatorul (dar nu și analistul!) uită foarte repede că e vorba de un flash-back, uită de prezența naratorului-personaj. În *Rebecca* totuși, chiar dacă spectatorul uită cine este naratorul prologului; e forțat să accepte același personaj (în act) drept *ghid*; e așezat alături de el, îl vede în permanență (tânăra femeie e în centrul intrigii, și de asemenea în "centrul câmpului" pentru că apare în toate secvențele filmului, exceptând secvența cu medicul, din final), îl urmează; spionează, profită de expe-

rienţele lui, află datorită lui (dar fără ştirea lui parcă) şi mai ales împărtăşeşte reacţiile lui, îi ghiceşte gândurile, emoţiile, senzaţiile. Genette numeşte aceasta *focalizare internă la persoana a treia*: spectatorul nu vede ceea ce vede personajul (focalizare internă la persoana întâi) dar nici nu e pus într-o poziţie exterioară.

În ceea ce priveşte achiziţionarea de informaţie, în *Rebecca* spectatorul urmează pas cu pas parcursul personajului: de la începutul şi până la sfârşitul actului IV, tânăra femeie se încăpăţânează să creadă că Maxim şi Rebecca s-au iubit mereu şi că Maxim regretă această dragoste, de unde imposibilitatea pentru ea, cea de-a doua soţie, să râvnească la o astfel de dragoste. Tânăra, şi spectatorul odată cu ea, află la un moment dat că dimpotrivă, Maxim o ura pe Rebecca şi că într-o seară într-un acces de furie, a violentat-o şi (fără s-o ştie?) a ucis-o. Exact în acest moment, ştiinţa tinerei soţii e aceeaşi cu cea a lui Maxim. Puţin după, fără ştirea sa, spectatorul părăseşte personajul pe care-l urmase până aici atât de fidel şi-l depăşeşte pentru a afla înaintea lui informaţiile finale care vor răsturna definitiv intriga: la sfârşitul primei părţi a procesului, e invitat să însoţească, nu pe tânăra soţie (care renunţă la vizita la doctor şi se retrage în castel, ci pe soţ care află de la medic de boala Rebeccăi, sinonimă, în ce-l priveşte cu inocenţa şi libertatea. Aici însă emoţie mare: Maxim când se întoarce de la castel, îl zăreşte în flăcări şi se teme ca nu cumva să-şi vadă iubirea sa înghiţită pentru totdeauna de flăcări. Acum, deci, spectatorul nu mai are acces la reacţiile şi sentimentele tinerei soţii ci la cele ale soţului. În plan narativ are loc o trecere de la un personaj la altul ca şi cum naratorul-personaj (să nu uităm că toate acestea fac parte dintr-un flash-back asumat de tânără) ar ceda cuvântul unui alt personaj. Această trecere, la nivelul întregii poveşti, apare ca o mărturie. Ori, sentimentele lui Maxim - şi în asta constă subtilitatea - sunt totalmente îndreptate spre soţia lui. Tânăra femeie, până acum "sursa" emoţiilor devine aici obiectul emoţiilor altuia; până atunci în căutarea dragostei, ea devine obiectul acestei dragoste. Uimitoare manieră de a semnala spectatorului răsturnarea care are loc în Maxim care dintr-o dată exteriorizează, actualizează dorinţa sa de a împărţi cu tânăra lui soţie această iubire pe care ea singură părea să o dorească, de la început.

Se poate deci remarca cât de primordiale sunt aceste chestiuni de focalizare atât în planul construcţiei narative cât şi în cel al progresiei intensităţii dramatice.

3.4. Analiză narativă şi organizare spaţială

Termenul de spaţiu, în cinema, poate desemna o mulţime de lucruri. El merită în consecinţă să fie un pic recadrat.

Rebecca aparţine tradiţiei filmului gotic: povestirea se derulează în mare parte într-un vechi castel ale cărui ziduri poartă amprenta unui trecut îndepărtat şi păstrează amintirea celor care au trăit în el. Aranjarea încăperilor, importanţa acordată uneia sau alteia în detrimentul celei de-a treia, legătura între anumite evenimente şi locul în care ele se desfăşoară, toate acestea sunt esenţiale în *Rebecca* şi privesc organizarea spaţiului diegetic. Ori acest spaţiu diegetic e dependent de un cadru, de un mod de a filma, de o montare, care constituie la rândul lor un spaţiu şi ghidează vizita spectatorului.

E important deci să distingem mai multe tipuri de spaţii şi să putem să le denumim. *Spaţiul diegetic* este fie *reprezentat* fie *nereprezentat* vizual. În al doilea caz, el e "gândit" de către spectator prin deducţie, reconstituire imaginară. Cât priveşte spaţiul reprezentat de imagine ("conţinut" de imagine); nu-l putem separa de spaţiul *"reprezentant"* (sau *"signifiant"*), substanţă a expresiei filmice, rezultantă a alegerilor estetice şi formale. Fuziunea dintre "reprezentat" şi "reprezentant" dă naştere spaţiului *narativ*. Acest spaţiu narativ uneşte conţinutul cu expresia: e descriptibil, în termeni de elemente de decor, de arhitectură, dar simultan în termeni de mişcări ale aparatului, de profunzime a câmpului, de lumini, de cadraj, de montaj.

Remarcă: în unele filme, şi e cazul şi în *Rebecca*, graniţa între spaţiul zis "reprezentat" şi spaţiul "rereprezentat", nu e clar marcată. Anumite locuri pot apărea într-adevăr în imagine, în cutare sau cutare scenă, şi astfel să fie numite reprezentate, dar sunt atât de puţin perceptibile, atât de slab puse în valoare - în folosul personajelor, bine înţeles, capabile să monopolizeze aproape întreg câmpul încât spectatorul e forţat să ghicească, să reconstituie, să deducă, să imagineze cum ar face-o pentru spaţiile nereprezentate. Acest tip de reprezentare este tipic normei care a făcut ravagii la Hollywood în anii '40. Ar trebui deci să vorbim de spaţiu "semi-reprezentat" sau de spaţiu "sugerat"? Trebuie în orice caz să-l analizăm în funcţie, îndeosebi de aspectul lui eliptic, imprecis, pudic.

În *Rebecca* spaţiul concret e puţin, parţial reprezentat. Manderley nu apare văzut din exterior decât în ploaie (sosirea cuplului), în obscuritate

(visul din prolog, seara precedând procesul), în flăcări (epilogul), şi într-un plan foarte rapid (prima dimineaţă însorită). El apare ca din întâmplare, ca şi cum n-ar trebui să dezvăluie formele secrete şi misterioase ale construcţiei (la fel cum e extrem de important să se păstreze ascunse orice portret, fotografie, imagine a personajului-titlu). Vom reţine din toate acestea, totuşi, o mare complexitate arhitecturală, un amestec straniu de fortăreaţă cu meterezele crenelate şi de castel cu turnuri ascuţite din poveştile cu zâne. Manderley suprapune diferitele stiluri ale epocii istoricomitice. Are ceva din caracterul nerealist ai decorurilor expresioniste. Aceasta se observă foarte bine în interiorul castelului unde încăperile au dimensiuni colosale. Stilul corespunde imaginii pe care Hollywoodul şi-o face despre interioarele Angliei victoriene: baroc, încărcat. Manderley este un labirint în care te pierzi. Să ne reamintim secvenţa, în care tânăra îşi vizitează noua locuinţă a doua zi după sosirea ei: se rătăceşte într-un spaţiu imens, pare o pitică în comparaţie cu Frith, bătrânul servitor instalat acolo de când lumea, servitor care din capul scărilor de la înălţimea lui de 1,90 m, o contemplă pe noua stăpână a casei care e pe punctul de a străbate cu greutate imensa sală de recepţii, cu mici paşi repezi şi stângaci. Mânerele uşii ajung până la umerii tinerei femei, şemineurile sunt mai înalte decât ea, mesele măsoară kilometri. Săraca e pierdută într-un univers disproporţionat care devine cu atât mai apăsător şi neliniştitor pe cât e de izolat, şi n-are posibilitatea să iasă din el. Totuşi acest spaţiu e puţin reprezentat şi mai ales într-un mod straniu.

Un exemplu: camera Rebeccăi, al cărei decor se transformă de la o scenă la alta. Prima scenă care se desfăşoară aici are menirea să dezvăluie un spaţiu secret şi misterios, rămas în umbră până atunci, şi are deci o funcţie în parte descriptivă; nu permite, într-adevăr, spectatorului să perceapă aranjarea relativă a mobilelor, uşilor... (vezi în această privinţă analiza secvenţei în chestiune). Pe de altă parte, cea de-a doua scenă a camerei propune un decor total diferit de cel din prima. Ea prezintă în special o fereastră în apropiere de pat, care nu exista în prima scenă...Această originalitate (şi nu e singura în film), oricare i-ar fi cauza sau motivaţia, concură la rătăcirea spectatorului aflat într-o situaţie comparabilă cu cea a eroinei în ceea ce priveşte spaţiul (ceea ce crează implicit un efect de subiectivitate).

Astfel, raportarea personajelor (şi a spectatorului) la acest spaţiu primează în *Rebecca* mai mult decât dimensiunea estetică a decorului, mai mult decât spaţiul însuşi.

Pe de altă parte, spaţiul reprezentat e extrem de redus: *Rebecca* numără puţine planuri descriptive, profunzimea câmpului e utilizată cu măsură (motivată în cea mai mare parte a timpului, de prezenţa unui personaj în arrière-plan mai mult decât de voinţa descriptivă lipsită de valoare); personajele ocupă spaţiul câmpului şi lasă puţin loc decorului. Totuşi spaţiul, locul, fac parte din intrigă, lucru pe care-l dovedesc debutul şi sfârşitul filmului: prologul filmului ghidează, însoţeşte spectatorul spre Manderley şi-i dezvăluie într-o viziune onirică. Manderley-ul pe care-l regăsim în epilog în flăcări. *Rebecca*, film gotic, o repetăm, istoriseşte povestea unei tinere femei care soseşte într-un loc "bântuit" şi a cărei scăpare trece prin distrugerea şi părăsirea acestui loc. E unul dintre filmele ce se bazează pe spaţiu. Totuşi, va trebui să privim spaţiul, nu numai sau cel puţin nu numai; prin intermediul reprezentării lui concrete, dar mai ales prin cea mentală pe care filmul permite s-o construim.

Cum am putea să ne imaginăm Manderley-ul? Mai întâi ca pe o construcţie *simetrică*. Nu că această simetrie ar fi vizibilă (castelul, văzut din exterior, nu afişează, am spus-o, nici o simetrie, ci dimpotrivă, anarhie şi dezordine) dar e clar enunţată în prolog: *"Time could not mar the perfect symmetry, of those walls"* şi e confirmată de existenţa unei aripi de vest şi a uneia de est, de aşezarea simetric opusă a camerei tinerei soţii faţă de cea a Rebeccăi în raport cu axa nord-sud reprezentată de marea scară centrală. Astfel, pornind de la simetria vastei locuinţe, am putea să ghicim un efect de simetrie între prima şi a doua soţie.

Rebecca: titlul spune deja multe. Prenumele unui personaj mort, invizibil şi care totuşi se numără printre cele patru principale. Opusul lui (cea de-a doua Mrs. de Winter) e vie şi deşi eroina filmului, n-are prenume: e numită *"Madam"* sau *" Dear"* sau *" Darling"* ba de multe ori nu i se zice în nici un fel. Această non-identitate a tinerei soţii are bine înţeles un efect cu atât mai surprinzător cu cât identitatea Rebeccăi e înscrisă pretutindeni şi i se acordă o putere uluitoare. Această prezenţă virtuală prinde consistenţă în persoana lui Mrs. Danvers (vezi pentru asta analiza primei secvenţe din cameră). Pentru micuţa nou venită, a obţine o identitate, a purta numele soţului său fără să atragă asupra lui dezonoarea, a se face acceptată într-un loc în care se simte intrusă sunt obligaţii pe care va trebui să le îndeplinească de una singură, luptând împotriva predecesoarei ei care stă în cealaltă parte a scării şi pe care trebuie s-o alunge. Va încerca deci să se adapteze, să se transforme ca să nu mai urâţească

locul. Pentru asta, va încerca să-i semene celei pe care o înlocuieşte, să se identifice cu cea pe care toată lumea o adora (Mrs. Van Hooper, Monte-Carlo: *"She is a broken man, he simply adored her"*; Beatrice, despre Mrs. Danvers: *"He simply adored Rebecca"*; Mrs. Danvers povestind viaţa mondenă a Rebeccăi: *"Every one loved her..."*. Fiecare, de altfel, din preajma ei, pare că o încurajează să se "topească" în rivala sa: Frith însuşi, sugerându-i să se instaleze la birou, dimineaţa, cum avea obiceiul s-o facă prima Mrs. de Winter; Beatrice sugerându-i să facă eforturi să se coafeze şi să se îmbrace de aşa natură încât să amintească eleganţa Rebeccăi, Franck evocând frumuseţea legendară a Rebeccăi şi bineînţeles, Danny care-i propune drept costum de bal rochia din portret pe care Rebecca o purtase la balul din anul precedent.

În loc deci, să se afirme, tânăra alege ca strategie asemănarea cu Rebecca, înlocuind-o, devenind ea, identificare totală în detrimentul propriei sale personalităţi (procesul de identificare atinge punctul culminant atunci când ea se găseşte în camera *Rebeccăi,* îmbrăcată ca *Rebecca*). Simetria între cele două camere a celor două rivale, impusă de o configuraţie pe care nu ea a ales-o, tânăra femeie ar dori să fie totală şi perfectă şi s-o transforme într-un veritabil reflex de oglindă. Dar toate eforturile sunt zadarnice: rochia lungă, neagră cu flori albe nu-i place lui Maxim, nici coafura, iar rochia din portret îi provoacă evident lui Maxim o furie teribilă, iar lui Danny un profund dispreţ. Tentativele tinerei femei produc deci efectul invers celui scontat, pentru că o îndepărtează de Maxim şi oarecum chiar de Rebecca cu care nu va putea niciodată semăna. Încercând să estompeze, mai mult, să anuleze contrastul, ea nu face altceva decât să-l accentueze. Esenţa reuşeşte să domine aparenţa, tânăra femeie *este* şi va rămâne opusul Rebeccăi, atât pe plan fizic şi estetic (talie, culoarea părului) cât şi în cel al personalităţii (naturală *vs* sofisticată, sinceră *vs* ipocrită, modestă *vs* pretenţioasă, timidă *vs* mondenă, generoasă şi binevoitoare *vs* egoistă şi rea, neputincioasă şi inofensivă *vs* puternică şi perversă...). Nici un act, nici o hotărâre, nici o voinţă nu pot schimba această situaţie. Rebecca e o imagine, un mit, o construcţie artificială, mai ales de când a murit şi "trăieşte" datorită unor amintiri *idealizate*. Efectul de simetrie dorit de tânăra femeie devine un efect de simetrie invers.

3.5. *Rebecca*: o poveste iniţiatică

Putem să considerăm filmul *Rebecca* ca pe o povestire a unei călătorii în spaţiu: o femeie soseşte într-un loc încărcat de amintiri, neprimitor (castelul), în care ea se simte nefericită; pătrunde în "inima" castelului, partea sa interzisă, (camera Rebeccăi) unde era cât pe ce să moară (cea de-a doua scenă din cameră); în sfârşit, un loc aparte, excentrat (vila de la ţară) îi îngăduie să afle adevărul care va fi salvator pentru ea, însă va trebui să părăsească totuşi proprietatea Manderley, loc sortit distrugerii.

Am putea, în acelaşi fel, să privim parcursul, din punctul de vedere al lui Maxim (ceea ce filmul nu face, centrat mai degrabă asupra tinerei) şi să spunem că *Rebecca* povesteşte istoria unui bărbat care revine să trăiască în locul (Manderley) în care a avut loc marea dramă a vieţii lui, sperând totuşi, graţie noii sale soţii, să uite de trecut despre care refuză să vorbească. Ori, acest trecut nu poate fi îndepărtat întrutotul; ba dimpotrivă, îşi face simţită prezenţa cu şi mai multă forţă. Surprins într-un loc (vila) unde nu mai poate să ţină secret ceea ce-l apăsa, mărturiseşte totul soţiei şi se eliberează, dar ca şi ea va trebui să părăsească definitiv castelul destinat flăcărilor.

Acest sejur al cuplului la castel ar putea fi considerat pur şi simplu ca o iniţiere, ca o serie de încercări obligatorii pentru aceste două personaje care iau în acel moment figura unor eroi mitici moderni. Cele două personaje se întâlnesc într-un moment al vieţii lor în care amândoi trec printr-o perioadă dificilă: ea, fiind orfană, e silită să muncească drept doamnă de companie pentru acel monstru de Mrs. Van Hooper. El, singur ca şi ea, încearcă în zadar să uite o dramă care poartă numele de Rebecca. Întâlnirea, căsătoria apoi, sunt pentru fiecare promisiunea unui nou început în viaţă. Fiecare e oarecum salvatorul celuilalt. Dar, în realitate, adevăratul început va trebui să fie meritat şi nu va avea loc decât după sejurul la Manderley, loc al iniţierii dure, a cărei gardian de temut e Mrs. Danvers, un fel de Sfinx. Portalul de intrare ar fi, într-adevăr "Poarta bărbaţilor". Pentru a trece pragul trebuie să ai puterea de a te împlini, ceea ce semnifică găsirea sau mai degrabă regăsirea de sine (de unde inutilitatea, pentru tânăra soţie de a încerca să se identifice cu o alta) şi părăsirea a tot ceea ce se ascunde în sufletul său (de unde inutilitatea, pentru Maxim, de a ţine secret trecutul său cu Rebecca). Sfinxul, păzitorul pragului, e gata să devoreze pe cei care nu pot răspunde ghicito-

rii, dar va fi la rându-i mistuit adică asimilat de cel sau de cea care va percepe energiile informative şi va deveni el însuşi informat. Acest gardian îl obligă pe erou să meargă direct spre el.

În *Rebecca*, încă de la sosirea la Manderley, Danny barează drumul instalându-i pe servitori în marele hol de la intrare şi venind apoi ea însăşi să se aşeze înaintea grupului, în faţa cuplului stupefiat. Privirea sa nu inspiră încredere ci dimpotrivă autoritate; primirea e formală, rece. Se simte că Mrs. Danvers se arată de la început ostilă noii Mrs. de Winter. Ea e personajul care *se interpune* şi care sancţionează, nu numai la sosirea cuplului, dar şi în camera Rebeccăi unde insistă să fie *ghidul*. Noua Mrs. de Winter nu e liberă în această casă, ci trebuie să dea socoteală, să asculte, să se justifice faţă de paznicul atotputernic, eternul cenzor. E prinsă în flagrant delict de mai multe ori: în prima dimineaţă, când la telefon uită că se numeşte Mrs. de Winter şi răspunde că aceasta a murit anul trecut, de asemenea când îşi permite să pătrundă în camera Rebeccăi fără permisiunea lui Mrs. Danvers. Chiar atunci când nu e direct surprinsă de ea, trebuie, într-un moment sau altul, să fie sancţionată pentru "greşelile" sale. (Cupidonul spart în al doilea act o va costa pe tânăra femeie pedeapsa în actul următor; Favell raportează lui Danny că tânăra femeie îi spionează la uşă; Danny bagă de seamă, că tânăra femeie s-a atins de periile Rebeccăi, fără a fi văzut-o totuşi făcând gestul...). Nimic deci nu-i scapă lui Mrs. Danvers care, mai devreme sau mai târziu, tot află.

Într-un moment precis al filmului, exact după scena vizitei în camera Rebeccăi, tânăra Mrs. de Winter încearcă o eliberare, sfidând-o pe Mrs. Danvers: îi cere să scoată din birou toate lucrurile Rebeccăi, afirmându-şi rangul. Disprețuind în aşa măsură paznicul devorator, asta merită răzbunare: sugestia pentru costumul de bal care va provoca o nouă confruntare în care Mrs. Danvers va avea din nou câştig de cauză (a doua scenă din cameră). Aproape că-şi atinge ţelul în momentul în care un eveniment exterior (o puşcă, care pocneşte) o readuce pe tânăra femeie la realitate şi-i permite să scape de moartea la care o invită Mrs. Danvers. Ea strigă de patru ori numele lui Maxim, ca şi cum ar fi strigat după ajutor (acest pasaj se constituie în ecoul primei scene din film; într-un fel, Maxim îşi salvează soţia de la moarte tot aşa cum ea îl salvase de la sinucidere cu câteva luni mai înainte). Aici, narațiunea se va răsturna, Mrs. Danvers va începe să piardă din teren, echilibrul se va inversa, datorită

unei apropieri între cei doi soţi. Fiecare intervenţie a lui Mrs. Danvers urmărea să-i separe (intervenţia sa cu privire la statueta spartă declanşează o criză în sânul cuplului; în ambele scene care se desfăşoară în camera Rebeccăi, şi mai ales în a doua, care nu e decât o exagerare a primeia, Mrs. Danves caută să-i dea de înţeles tinerei că Maxim n-are nevoie de ea, că n-are ce căuta la Manderley). Într-adevăr, Mrs. Danvers minte şi o îndreaptă pe intrusă într-o direcţie greşită. În asta rezidă enigma, în faptul că tânăra soţie nu vede că e mințită, că e rău sfătuită. Tocmai de aceea secvenţa vilei în care Maxim rupe liniştea, în care ea află adevărul cu privire la Maxim şi Rebeca e foarte importantă; această nouă informaţie va permite tinerei şi naivei Mrs. de Winter să devină o *femeie*. Într-adevăr, puţin după epopea nocturnă, Maxim îi spune că s-a schimbat mult într-un timp foarte scurt, că şi-a pierdut tinereţea de când i-a vorbit de Rebecca, acel aer de tinereţe pe care-l iubea nespus (pe care poate că-l iubea la nebunie, dar cu o dragoste pe care nu o arăta deloc, în timp ce exact în acest moment, cei doi soţi se sărută pasional ca nişte tineri îndrăgostiți).

Tânăra fată devenită femeie: iată iniţierea sa desăvârşită. Se remarcă de altfel în ţinuta sa o eleganţă subită, o feminitate până atunci ascunsă, care nu mai e reproducerea zadarnică a Rebeccăi, dar care corespunde propriei sale feminităţi.

Parcursul iniţiatic al lui Maxim nu se desenează decât în filigran căci filmul e mai degrabă centrat asupra personajului feminin. Ce câştigă? Se eliberează de o greutate, cea a culpabilităţii. El însuşi avea nevoie să descopere un adevăr: sinuciderea Rebeccăi. Descoperă că actul său de violenţă era dictat de ea, că a fost manipulat de către cea pe care a făcut-o victimă pentru o clipă. El însuşi se dezvăluie pe sine. Călătoria la Manderley se aseamănă cu o coborâre în adâncurile tenebrelor, din care renaşte până la urmă.

Acest parcurs iniţiatic e anunţat încă de la începutul filmului, din prolog: *".. It seemed to me I stood by the iron gate, leading to the drive. For a while, I could not enter for the way was barred to me. Then, like all dreamers, I was possessed of a sudden, of a supernatural power, and passed like, a spirit through the barrier before me..." (Eram în faţa porţii, cu faţa la marea alee, şi nu puteam să intru. Apoi, dintr-o dată, mă simţii înzestrat cu o forţă supranaturală, şi asemeni unui spirit, depăşii acest obstacol...).* Intrarea interzisă şi neaşteptata putere supranaturală care permite personajului ce visează să treacă dincolo de grilă constituie

deja un rezumat al narațiunii în totalitatea ei, un fel de metaforă a transformării, a inițierii[1].

3.6. *Rebecca* - adaptare a unei opere literare

Cadrajul 7

Pentru analiza unei adaptări

- În primul rând să se observe gradul de asemănare între titluri, numele personajelor, contexte.
- Să se aleagă o axă de analiză (la fel ca pentru analiza unui film întreg).

Cazul unei adaptări în aparență fidelă.

- Să se obseve raportul număr de pagini durata filmului
- Să se realizeze un inventar de scene suprimate sau condensate precum și de eventuale adăugiri (mai rare) și de scene mărite (să se observe consecințele acestor modificări).
- Să se facă sinteza asupra structurii globale a celor două opere (număr de părți, impactul "efectului-structură"...)
- Personajele: suprimări, sinteze, adăugiri.
- Dramatizarea evenimentelor. Tonul romanului, cel al filmului
- Vizualizarea sentimentelor interioare ale personajelor.

Cazul unei adaptări "libere"

- Punerea în relație a anumitor aspecte, structuri, teme, detalii pertinente = delimitarea unui *teren de comparație.*
- Necesitatea operării unei preanalize a fiecărui text.

Avertisment:

Să se aprecieze distanța care separă cele două texte și să se deducă "respectarea" sau "trădarea" textului filmic în comparație cu textul literar, analizând structurile profunde și nu numai evenimentele superficiale, nelimitându-se doar la conținut ci luându-se în calcul și exprimarea, strâns legată de sens.

[1] Despre *Rebecca*: Mary Ann Doane, *The Desire to desire. The wooman's Film of the 1940 s*, Indiana University Press, 1987 (în special capitolul "Female Spectatorship and Machines of Projection: *Caught* and *Rebecca*").
Marc Vernet, *Figurile absenței*, Cahiers du Cinéma, Paris, 1988 (p.53-54, 92-95).

Impresia de ansamblu, după ce ai vizionat filmul *Rebecca* și după ce ai citit romanul lui Daphné du Maurier e dublă: cele două narațiuni se aseamănă și nu prea. Analiza care va urma, axată pe dimensiunea narativă, prelungirea analizei filmului, va încerca să pună în lumină natura raportului între filmul lui Hitchcock și romanul lui Daphné du Maurier.

La o primă vedere, se impune în cadrul unui studiu amănunțit un inventar sistematic al modificărilor operate în film (tăieturi, adăugiri, sinteze, deplasări în cronologie, alunecări)..

Vom da ca exemplu prologul filmului care reia, într-o formă rezumată, partea din capitolul I al romanului având drept subiect visul. Vom mai aminti că personajul-narator beneficiază în roman (ceea ce nu e cazul în film) de o ancorare spațială în prezentul enunțării pentru că tânăra femeie își găsește cu greu cuvintele pentru a descrie noul său mod de viață.

Am putea (ar trebui) să procedăm în același fel pentru capitolele următoare. O vom face aici datorită cititorului acestui laborios și plictisitor inventar, care nu prezintă deloc interes în forma sa brută.

Structura generală

Structura dramaturgică: filmul este structurat, am văzut, în cinci mari acte, precedate de un prolog și urmate de un epilog. În schimb romanul se prezintă sub forma unei succesiuni de 26 de capitole, din care nu s-ar putea extrage o structură dramaturgică anume, nejustificată de forma romanescă. Forma filmică necesită, prin dimensiunea sa "spectaculară", o structură dramaturgică mult mai riguroasă decât romanul. Se remarcă de asemenea că, cu mici excepții, capitolele romanului nu mai corespund secvențelor filmului. Filmul e structurat, decupat, într-o manieră cu totul diferită, independent de roman.

Structura dramatică: s-a văzut în studiul dedicat filmului că desfășurarea sa dramatică părea de asemenea supusă unei organizări destul de riguroase:

- Actul I: Euforie (întâlnire, căsătorie);
- Actul II: Disforie (inadaptare, gafe ale tinerei soții...)
- De la Actul III până la epilog: alternanța disforie/ euforie, tensiune/relaxare.

Aici însă, romanul e mai puțin riguros gândit și răspunde unei logici foarte diferite de cea a filmului. În general se constată că evenimentele sunt mai puțin deosebite, dramele mai puțin violente, bucuriile mai puțin

intense. Romanul tinde spre o nivelare, filmul dimpotrivă spre o distanțare maximală de "amplitudinea emoțională".

Să comparăm de exemplu cele două cereri în căsătorie: acolo unde romanul rezumă o zi şi jumătate, în ritmul lent al monologului interior, filmul se consacră câtorva minute prelevate începutului şi sfârşitului unei dimineți şi realizează suspensul a cărei intensitate determină proporțional efectul de uşurare provocat de cererea în căsătorie. Pe de altă parte, scena tratată în film într-un mod umoristic (romanul e cu totul lipsit de umor) accentuează caracterul său euforic.

În plan ritmic, structura dramatică a romanului o adoptă exact pe cea a desfăşurării narative, şi anume că tulburările emoționale (chiar atenuate) se confundă cu pivoții narativi (căsătoria, destăinuirea lui Maxim despre Rebecca, mărturisirea medicului). Cele două ritmuri, dramatic şi narativ, se suprapun perfect, ceea ce duce în final la anularea tensiunilor şi la apariția monotoniei. Filmul în schimb mizează mai mult pe efectele de sincopă, şi deci de surpriză şi menține tensiunea. Hitchcock şi scenariştii lui au ştiut să ritmeze o poveste cu totul lipsită de ritm.

Personajele

Pentru a nu analiza decât personajele principale vom spune că Maxim şi Rebecca sunt cele care se schimbă cel mai puțin în trecerea de la roman la film. În schimb, tânăra soție şi Mrs. Danvers sunt destul de diferite.

Tânăra soție: romanul prezintă un personaj arivist, interesat numai de ascensiunea socială şi dobândirea de bunuri materiale (vezi capitolul căsătoriei). La aceasta se adaugă o gelozie violentă (ea rupe în bucăți apoi arde o pagină de carte dedicată Rebeccăi), precum şi o curiozitate bolnavă față de tot ce se leagă de Rebecca şi un simț al convenienței quasi maladiv (atitudini ridicole față de servitori). Filmul din contră, face din tânăra soție un personaj timid, sensibil, subtil, cu mult mai puțin caricatural. Traseul personajului e şi el diferit: în roman, transformarea e subită şi radicală. Tânăra femeie e dintr-o dată vindecată, nu se mai teme nici de Rebecca nici de Mrs. Danvers şi devine stăpâna deplină a casei şi ştie să se facă respectată. Filmul nu arată acest lucru. Transformarea tinerei progresează mai rapid aici, "victoria" e meritată după nenumărate încercări de revoltă; ea nu ia, ca în roman, alura unui miracol artificial. Personanjul din film, fără a pretinde că e o copie fidelă, este totuşi mult mai coerent decât cel din roman.

Mrs. Danvers: şi ea e diferită în film şi în roman. În film, rămâne aceeaşi până la capăt: imperturbabilă sau aproape, demnă, trufaşă, dispreţuitoare, autoritară. Singurul mod posibil pentru ea de a-şi manifesta suferința cumplită e moartea în flăcări... Moartea lui Mrs. Danvers reprezintă cea de-a doua moarte a Rebeccăi (prima moarte: în apă; a doua moarte: în flăcări), adevărata sa moarte, şi simbolizează eliberarea cuplului de Winter. În roman se îmbolnăveşte când se reia ancheta cu privire la moartea Rebeccăi şi, de două ori, izbucneşte în lacrimi (a doua scenă din cameră, interogatoriul în prezența lui Maxim, Julyan, Favell, Franck şi a tinerei soții), îşi trădează slăbiciunea, îşi pierde demnitatea. Acest gen de reacție nu poate fi realizat în film. În sfârşit tot în roman, ea nu moare, ci dispare.

Organizarea spațială

Global, organizarea arhitecturală a castelului e aceeaşi şi în film şi în roman: aceleaşi proporții (nemăsurate, ceea ce o pune pe tânăra soție într-o stare de proastă dispoziție)[1], două aripi opuse corespunzând camerelor respective ale celor două soții. Acest efect arhitectural de simetrie e însoțit, în ambele povestiri de o simetrie între cele două Mrs. de Winter, de o identificare a celei de a doua cu prima. Tot în cele două povestiri, spațiul e în centrul istoriei (vezi remarcile cu privire la spațiu în film). Totuşi se disting două diferențe importante, în cele două versiuni ale *Rebeccăi*.

Mai întâi, printre tăieturile efectuate în scenariul filmului, figurează scenele în care tânăra femeie primeşte invitați (soția preotului, oameni din comitat) şi cele în care ea le întoarce vizita (soției pastorului, bunicii lui Maxim) şi care au loc în afara Manderley-ului[2]. Romanul lărgeşte spațiul şi instalează o întreagă rețea comunicațională pe care filmul o suprimă. Romanul, prea lung pentru ecran, trebuia evident să elimine unele scene, dar a tăia nu înseamnă numai a amputa. În cazul *Rebeccăi* filmul câştigă ceva suprimând câteva scene din roman, exterioare domeni-

[1] Filmul a suprimat o scenă din roman în care tânăra femeie dorind să scape de Béatrice şi Charles, a doua zi după sosirea ei, se salvează datorită culoarelor, se pierde şi se regăseşte involuntar în aripa de vest unde o surprinde Mrs. Danvers.

[2] Frith o informează pe tânăra femeie, a doua zi după sosire, că marele hol de recepții e deschis odată pe săptămână publicului; ori, în mod curios, mai târziu n-are loc nici o vizită.

ului precum şi incursiunile exterioare în incinta lui: filmul face din proprietate un spaţiu total izolat în care noua sosită se găseşte cu totul părăsită; ruptă de tot ce e exterior. Nimeni nu-i poate veni în ajutor. Maxim are întotdeauna ocazia să-şi petreacă o zi la Londra unde-l cheamă afacerile, în schimb tânăra soţie se găseşte claustrată într-un spaţiu închis. Opoziţiei *est-vest* i se adaugă deci în finalul filmului opoziţia *interior-exterior* mai puţin pregnantă în roman.

O altă diferenţă importantă: locul confesiunii făcute lui Maxim celei de-a doua soţii despre prima. În roman, ea are loc în bibliotecă, care este oarecum spaţiul de referinţă al casei, locul, de exemplu, al ceaiului zilnic (suprimat în film). Invers, filmul plasează această scenă în exterior, în vilă. De aici, două consecinţe în planul coerenţei naraţiunii: de o parte, ea constituie un ecou şi un răspuns la scena în care tânăra femeie descoperă acest loc fără a înţelege nici interdicţia şi nici mânia lui Maxim. Destăinuirea e un voal pe care-l scoţi şi care lasă lucrurile să apară aşa cum sunt. În plus, e interesant prin faptul că destăinuirea are loc în afara spaţiului social al castelului, chiar pe locul morţii Rebeccăi, ceea ce nu e lipsit de efect pe plan simbolic.

Dispozitivul narativ

Un roman la persoana întâi, în focalizare internă poate trece cu greu, brusc, la persoana a treia. Filmul e adesea la prima şi la a treia persoană. În *Rebecca*-film, două elemente acţionează în favoarea povestirii subiective: de o parte prologul şi vocea sa off la persoana întâi, pe de altă parte, faptul că de-a lungul întregului flash-back (sau aproape) camera îl însoţeşte mereu pe personajul narator şi că toate evenimentele, toate informaţiile se dezvăluie în funcţie de ceea ce ştie el. Totuşi, când vedem tânăra femeie spărgând statueta, citim: "*Tânăra femeie* sparge o statuetă", şi nu ca în roman: "Am spart o statuetă". Efectul "a treia persoană" se suprapune peste efectul "Eu", fără totuşi să-l înlocuiască. Registrul filmic lasă, datorită mulţimii de materii ale expresiei sale şi deci datorită ambivalenţei sale, o mai mare libertate povestirii subiective decât romanul, în mod necesar mult mai lipsit de subiectivitate. Această libertate îi îngăduie lui Hitchcock, într-un moment precis (vizita la medicul Rebeccăi) să treacă discret de la persoana întâi la ceea ce se apropie mai mult de persoana a treia: pentru prima dată personajul tinerei e abandonat (în roman ea-i însoţeşte pe bărbaţi în această vizită, în film ea revine la

Manderley în acelaşi timp cu Mrs. Danvers) pentru a nu-l mai regăsi decât la sfârşitul ultimei scene de suspense, inexistentă în roman.

Adaptarea nu înseamnă numai să alegi conţinutul ci şi să munceşti, să modelezi o povestire în funcţie de posibilităţile sau, dimpotrivă, în funcţie de imposibilităţile inerente unui registru. Se observă în *Rebecca* că specificitatea dispozitivului narativ poate uneori să lase loc unei reinterpretări a anumitor elemente de conţinut fără să sufere totuşi o modificare anume: în roman tânăra nu poartă nume, ceea ce e notabil dar nu şocant pentru că ea are funcţia de povestitor şi pentru că istoriseşte la persoana întâi. Filmul de asemenea o priveză de identitate, însă aici efectul e mult mai surprinzător căci o vedem de multe ori în situaţia de a conversa. Faptul că nici soţul ei, nici cumnata sa, nici cumnatul său nu o apelează niciodată pe numele mic crează o nelinişte parcă şi accentuează evident prezenţa Rebeccăi, a cărei identitate e peste tot înscrisă. Dispozitivul narativ, restricţiile, posibilităţile lui, determină în parte greutatea, impactul, valoarea anumitor elemente de conţinut care pot deci varia de la un registru la altul.

Astfel, filmul lui Hitchcock, care părea oarecum apropiat de roman, la suprafaţă, ia în final, o turnură destul de diferită: mult mai structurat, mai ritmat, cu personaje mai tipice (Mrs. Danvers) şi mai puţin caricaturale (tânăra soţie), poate mai coerent, în orice caz, organizat în mod diferit în ceea ce priveşte spaţiul (un spaţiu *închis şi izolat*,dar şi un spaţiu "aparte", vila în care apare primul pivot narativ). Filmul şi-a însuşit deci romanul psihologic "à l'eau de rose" al lui Daphné du Maurier pentru a-l transforma în genul gotic cu emoţii puternice.

Concluzii generale

Se va fi simţit poate la lectura acestei cărţi, că nu există "grilă" de analiză a filmului. Am fi chiar tentaţi în a avansa ideea că o anumită formă de "talent" scăpând prin definiţie oricărei "reţete" nu e străină activităţii analitice şi că analizele reuşite, cele pe care le citim cu tot atâta plăcere pe cât privim un film bun, sunt lipsite evident de aşa ceva. Roland Barthes spunea: "Comentariul devine atunci în mintea mea, un text, o ficţiune, un înveliş fisurat"[1]. Comentatorul ar deveni deci dintr-o dată "un creator". Talentul său se dezvăluie, cu siguranţă, prin arta de a manipula obiectul său de analiză, de a-i asocia elementele, de a şti să le interpreteze cu subtilitate, şi mai ales prin arta de a-şi formula comentariul şi de a-l face să trăiască. Să nu deschidem discuţia asupra acestei probleme, străină preocupărilor acestei lucrări şi să insistăm mai degrabă asupra faptului că talentul, cum se spune, se cultivă şi se îmbunătăţeşte adesea datorită unei munci metodice. El nu pretinde să înlocuiască metoda, nu poate să-şi permită decât s-o depăşească.

Astfel, există câteva întrebări care se ridică privind însăşi analiza şi obiectul său (filmul, secvenţa, planul).

În ceea ce priveşte analiza: cine o conduce, în care context şi în ce scop? Forma pe care o ia aici analiza filmului *Rebecca* trimite în mod evident la includerea ei în lucrările cu caracter dialetic (descriere detaliată, mulţimea perspectivelor) la fel şi cele ale începutului de film sau a planului secvenţă. Aceste analize ar trebui să fie reluate, rescrise dacă le-am transpune într-un nou context: o carte asupra tematicii hitchcockiene sau asupra spaţiului în cinematograful hollywoodian, un studiu asupra esteticii planului-secvenţă, o aprofundare psihanalitică a filmului *Cele două englezoaice şi continentul*, etc. Cum, de către cine va fi determinată axa de analiză? La comandă (un subiect de examen sau de concurs, o cerere a unui editor, etc.)? De către analist însuşi? În funcţie de centrele de interes, de obsesiile sale? Este axa de analiză pertinentă cu obiectivul (vezi capitolul 1, §3)?

Întrebările în legătură cu obiectul analizei, credem că le-am recenzat de-a lungul lucrării.

[1] Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Seuil, col. "Tel Wuel" 1973.

Dacă insistăm în final asupra tuturor acestor întrebări, e pentru că ni se pare că ele participă la materialitatea filmului, la contextul în care a fost produs şi la acela în care-l realizăm actualmente printr-o atitudine generală de atenţie, de disponibilitate, pentru efectele pe care obiectivul analizei şi analiza le produc asupra analistului însuşi, de deschidere spre straturile de semnificaţie produse.

În concluzie, această atitudine e mai puţin cea a cuiva căruia îi place obiectul (nu trebuie neapărat să-ţi placă un film pentru a-l analiza bine, unii spun c-ar fi chiar un obstacol) decât a unuia căruia îi place să analizeze, adică să înţeleagă obiectivul său şi cum îl înţelege.

BIBLIOGRAFIE

1. Lucrări generale, conținând în plus elemente de analiză a filmelor:

AUMONT Jacques, Bergala Alain, Marie Michel, Vernet Marc,*Esthétique du film*, Paris, Nathan, 1983. Lucrare de referință, o introducere indispensabilă unui studiu de film.

AUMONT Jacques, Marie Michel, *L'Analyse des films*, Paris, Nathan, 1988. Panoramă analitică și critică a diferitelor metode de analiză a filmelor. Bibliografie detaliată de consultat.

BELLOUR Raymond, *L'Analyse du film*, Paris, Albatros, 1980. Un studiu personal și talentat despre Lang, Hitchcock și alții.

CHION Michel, *La Voix au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, Ed. Etoile, 1982. Reușite analize despre cuvânt și voci în cinematografie.

CHION Michel, *L'Audiovision*, Paris, Nathan, 1991. Studiul filmului ca obiect realmente *audio*-vizual.

CHION Michel, *Ecrire un scénario*, Paris, INA-Cahiers du cinema, 1985. Pentru analiza scensariilor de film. Exemple aprofundate.

JEAN Pierre, *Tehniques du scénario*, Paris, Femis, 1991. Pentru analiza de scenariu clasic hollywoodian. Foarte exact.

ODIN Roger, *Cinéma et Production du sens*, Paris, A.Colin, 1991. Un bilanț foarte exact al cercetărilor în semiolingvistică a cinematografului, numeroase exemple.

VANOYE Francis, *Récit écrit-récit filmique*, Paris, Nathan, 1989. Studiu comparativ al narațiunilor literare și cinematografice. Numeroase exemple.

VANOYE Francis, *Scénarios modèles - Modèles de scénarios*, Paris, Nathan, 1991, Analiza diferitelor modele de scenarii. Nenumărate exemple.

2. Câteva lucrări consacrate analizei de film.

AUMONT Jacques, *Montage Eisentein*, Paris, Albatros, 1979.

AUMONT Jacques et Leutrat Jean-Louis, *Théorie du film*, Paris, Albatros, 1980.

BAILBLÉ Claude, Marie Michel, Ropars Marie-Claire, *Muriel, histoire d'une recherche*, Paris, Galilée, 1974.

BELLOUR Raymond (sub îndrumarea lui), *Le Cinéma americain*, analize de film, 2 volume, Paris, Flammarion, 1980.

BOUVIER Michel et Leutrat Jean-Louis, *Nosferatu*, Paris, Gallimard, Cahiers du cinéma, 1981.

BURCH Noël *Une praxis du cinéma*, Paris, Folio-Essais, 1969-1987.

BURCH Noël, *Pour un observateur lointain, forme et signification dans le cinéma japonais*, Paris, Gallimard - Cahiers du cinéma, 1982.

DOUCHET Jean, *Alfred Hitchcock*, Paris, L'Herne-Cinema, 1967-1987.

GAUDREAULT André, *Du littéraire au filmique, système du recit*, Paris, Meridiens -Klincksieck, 1988.

LAGNY Michèle, Ropars Marie-Claire, Sorlin Pierre, *Octobre, écriture et idéologie*, Paris, Albatros, 1976.

LAGNY Michèle, Ropars Marie-Claire, Sorlin Pierre, *Générique des années 30*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1986.

LEUTRAT Jean-Louis, *La Prisonnière du désert, une tapisserie navajo*, Paris, Adam Biro, 1990.

MAUDUY Jacques et Henriet Gérard, *Géographies du western*, Paris, Nathan, 1989.

SIMON Jean-Paul, *La filmique et le Comique*, Paris, Albatros, 1979.

SORLIN Pierre, *Sociologie du cinéma*, Paris, Aubier-Montaigne, 1977.

TRUFFAUT François, *La Cinema selon Hitchcock*, Paris, Ramsay-Poche, 1966-1987.

VERNET Marc, *Figures de l'absence, Despre invizibil în cinema*, Paris, Cahiers du cinéma, 1988.

3. Colecțiile consacrate monografiilor despre filme

(Monografiile consacrate cineaștilor sunt prea numeroase pentru a fi citate: ele conțin evident elemente ale analizei de film).

"Film(s)", Limonest: L'Interdisciplinaire: *India Song, Regula jocului.*

"Image par image", Paris, Hatier: *M. Un oraș caută un criminal, Cetățeanul Kane, Regula jocului, Nașterea unei națiuni.*

"Long métrage": Yellow Now, Crisnée, Belgia: *Vacanța domnului Hulot, Bucluc în Paradis, Noaptea vânătorului, Gertrud, Brazil, Scrisoarea unei necunoscute, Călărețul singuratic, Casablanca, Mama și târfa, Călătoria în Italia, Pickpocket, Pauline pe plajă, Vânătoare de oameni.*

"Synopsis", Paris, Nathan: *Regula jocului, Luminile orașului, Cetățeanul Kane, M. Un oraș caută un criminal, Barry Lyndon, Cu fereastra spre curte, Disprețul, Ghepardul, Cele 400 de lovituri, Copiii paradisului, Senso, A șaptea pecete, Crucișătorul Potemkin.*

4. Câteva casete video

Charlot scenograf, de Gilles Delavaud, ministerul Educației naționale, Culturii, Afacerilor externe.

Disprețul, analiză de P.Bernard şi J.Narboni, Mageimage, Prod. Bela, SF3, 1991, 52 min.

Cetățeanul Kane, M. Un oraş caută un criminal, Regula jocului, colecția "Image par Image" condusă de Jean Douchet şi Makiko Suzuki, trei casete a câte 40 min. distribuite de Quintet films, 1989.

8-30

10 50 2

Grupul ALL îşi propune, printr-un ciclu de traduceri, - începând cu patru lucrări preluate de la prestigioasa editură "Nathan"- să vă apropie de arta secolului al XX-lea, arta filmului.

Prima lucrare, deja apărută, ***Cinematograful de-a lungul vremii: o istorie***, şi-a dorit să vă familiarizeze cu istoria cinematografiei; această a doua lucrare intră deja în analize tehnice, instruindu-l pe spectator cum să analizeze un film.

Analiza filmelor se practică în şcoli şi universităţi, în contextul unor obiective diferite.

Acest scurt tratat nu-şi propune să fixeze un cadru rigid sau să stabilească o "grilă", ci să ofere nişte repere, să precizeze criterii propice analizei.

Se oferă elemente generale de reflecţie (istoria formelor cinematografice, tehnici de naratologie, probleme de interpretare) şi analize practice, de la planuri la întregul film, de la secvenţe la forme scurte.

Griffith, Hitchcock, Truffaut, Angelopoulos, Rochant, Jarmush (şi încă mulţi alţii) jalonează această lucrare, permiţând dezvoltarea gustului pentru analiza filmică.

ISBN 973-571-052-8 LEI 3490